مقالہ

ترقی پسند خواتین کے افسانوں میں نسائی حسیت کا تنقیدی تجزیہ

برائے

پی ایچ۔ڈی اردو (2019)

مقالہ نگار

محمد جابر

(اندراج نمبر:A160168)

(14-01-01-01-12)

نگراں

پروفیسر محمد نسیم الدین فریس

(ڈین، اسکول برائے السنہ، لسانیات اور ہندوستانیات وصدر، شعبۂ اردو)

شعبۂ اردو

اسکول برائے السنہ، لسانیات اور ہندوستانیات

مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، گچی باؤلی، حیدرآباد- 500032

مقالہ

ترقی پسند خواتین کے افسانوں میں نسائی حسیت کا تنقیدی تجزیہ

برائے

پی ایچ۔ڈی اردو(2019)

مقالہ نگار

محمد جابر

(اندراج نمبر:A160168)

(14-01-01-01-12)

نگراں

پروفیسر محمد نسیم الدین فریس

(ڈین،اسکول برائے السنہ، لسانیات اور ہندوستانیات وصدر،شعبۂ اردو)

شعبۂ اردو

اسکول برائے السنہ، لسانیات اور ہندوستانیات

مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، گچی باؤلی، حیدرآباد- 500032

THESIS

Taraqqi Pasand Khawateen Ke Afsanon Mein Nisaee Hissiyat Ka Tanqeedi Tajzia

Submitted in the Partial fulfillment of the requirements for the Award of the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY
In URDU (2019)

By

MOHD. JABIR

(Enrollment No: A160168)
(14-01-01-01-12)

Under the Supervision of

Prof. Mohd. Naseemuddin Farees

(Dean, School of Languages, Linguistics and Indology & Head, Dept. of Urdu)

Department of Urdu

School of Languages, Linguistics and Indology

MAULANA AZAD NATIONAL URDU UNIVERSITY

GACHIBOWLI, HYDERABAD - 500032

THESIS

Taraqqi Pasand Khawateen Ke Afsanon Mein Nisaee Hissiyat Ka Tanqeedi Tajzia

Submitted in the Partial fulfillment of the requirements for the Award of the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY
In URDU (2019)

By

MOHD. JABIR

(Enrollment No: A160168)
(14-01-01-01-12)

Under the Supervision of

Prof. Mohd. Naseemuddin Farees

(Dean, School of Languages, Linguistics and Indology & Head, Dept. of Urdu)

Department of Urdu

School of Languages, Linguistics and Indology

MAULANA AZAD NATIONAL URDU UNIVERSITY

GACHIBOWLI, HYDERABAD - 500032

فہرستِ ابواب

بسم اللہ الرحمن الرحیم

پیش لفظ

کہا جاتا ہے کہ عورت خالق کائنات کی سب سے حسین تخلیق ہے، تمام رونقیں اسی سے ہیں۔ فنون لطیفہ کی تمام اصناف اس کے جلووں سے معمور ہیں۔ اقبال نے اسے تصویر کائنات کا رنگ قرار دیا ہے۔ کسی بھی زبان کے سرمایۂ شعروادب کو اٹھا کر دیکھئے وہ صنف نازک کی حشر سامانیوں کے ذکر سے خالی نہیں ملے گا۔ مذہب نے بھی اسے ایک بلند مقام عطا کیا ہے۔ وہ ماں، بیوی، بہن اور بیٹی ہر لحاظ سے مرد کی تکمیل کرتی ہے۔ ماں کے قدموں کے نیچے کی جنت، بہن کی شفقت، بیوی کی رفاقت اور بیٹی کی خدمت مرد کا سرمایہ حیات ہے۔ دنیا کے ہر مذہب نے عورت کی توقیر کی ہے لیکن اس کی تحقیر کے سامان بھی کافی ہیں۔ اسے شیطان کی بیٹی کہا گیا اور دنیا کے فتنوں میں اسے بھی شامل کیا گیا۔ سماجی نقطہ نظر سے اسے ہمیشہ ایک محکوم کی حیثیت ہی حاصل رہی۔ ظلم و جبر کی جتنی داستانیں اس کے نام رقم کی گئیں اور استحصال کی جس قدر صورتیں اس کے تعلق سے اختیار کی گئیں وہ آج بھی ہمیں شرمندہ کر دیتی ہیں۔ مشرق میں جب یہ ظلم، تشدد اور بربریت اپنے انتہا کو پہنچے تو کچھ نیک مردوں کا ضمیر جاگا اور انہوں نے عورتوں پر ہونے والے ان مظالم کے خلاف آواز بلند کی۔ مغرب میں بھی ایسا ہی ہوا لیکن وہاں بہت جلد خود عورتوں کو یہ موقع حاصل ہوا کہ وہ اپنے حقوق کے تحفظ کے لیے آواز اٹھائیں۔ مشرق اور مغرب دونوں جگہ ادب میں بھی عورتوں کے مسائل کی عکاسی کی جانے لگی۔ اردو میں اس کے اولین نقوش ہمیں حالی، راشد الخیری اور نذیر احمد کے یہاں ملتے ہیں۔ دنیا کے کئی ممالک کا ادب بھی اس سے مستثنٰی نہیں رہا۔ لیکن اس کے ساتھ ہی اس بحث کا بھی آغاز ہوا کہ عورتوں کے جذبات و محسوسات اور ان کے مسائل کی صحیح اور سچی عکاسی صرف عورت ہی کر سکتی ہے۔ اس جدید فکری و نظری رویے کو ہم تانیثیت کا نام دیتے ہیں اور اس تانیثی رویے کا محرک وہ نسائی حسیت ہوتی ہے جو عورتوں کی فطرت، مزاج اور

جذبہ واحساس کا ناگزیر حصہ ہوتی ہے۔اس نئے تانیثی رویے نے عورت کی زندگی پر پڑے ہوئے اسرار کے پردوں کو چاک کر دیا۔حقیقت نگاری، ترقی پسندی، تانیثی اور وجودیت کی تحریکوں نے اس کی ایک ایک پرت کھول کر اسے تخیلات وتوہمات کی دنیا سے نکال کر اپنی تقدیر خود اپنے ہاتھوں سے لکھنے کا موقع عطا کیا۔عورت کے محسوسات اور ادراک کی دنیا مردوں سے الگ ہے۔اس لیے ایک عورت جس طرح سے عورت کے جذبات واحساسات کو پیش کر سکتی ہے مرد نہیں کرسکتا۔شعروادب میں بھی یہی صورت ہوگی، خواہ وہ سماجی حقیقت نگاری ہو یا کرب ذات کا فنکارانہ وادبی اظہار ایک مرد تخلیق کار کا سماجی وادبی نظریہ خاتون تخلیق کار کے رویے ونظریے سے ہر حال میں مختلف ہوگا۔اسی طرح دونوں کی حسیاتی سطح بھی ایک دوسرے سے مختلف ہوگی۔دونوں کے جذبات واحساسات کی نوعیت اور اظہار کا طریقہ بھی ایک دوسرے سے مختلف ہوگا۔

میں نے اپنے ناقص مطالعے کی بنا پر جو خاکہ (Synophsis) تیار کیا تھا وہ قبول نہ ہوا اور DRC کی میٹنگ میں میرے سامنے دو موضوعات رکھے گئے۔ پہلا فلم پر اور دوسرا ترقی پسند تحریک کے افسانے میں نسائی حسیت۔اس وقت تک میں نسائی حسیت اور تانیثیت میں موجود فرق سے زیادہ واقف نہیں تھا۔اور شائد عام طور پر ہم اردو والے آج بھی نسائی حسیت اور تانیثیت کو ایک دوسرے کا مرادف ہی سمجھتے ہیں۔ایک اور بات میں یہاں عرض کرتا چلوں کہ داخلے کے وقت تک مجھے ترقی پسند تحریک اور تانیثیت میں کوئی دلچسپی نہیں تھی۔کہتے ہیں جس چیز میں دلچسپی نہ ہو اسے نہیں کرنا چاہیے لیکن میں نے اسے ایک چیلنج کے طور پر لیا اور اس پر کام کرنے کا فیصلہ کیا۔اس طرح میرے موضوع تحقیق ''ترقی پسند خواتین کے افسانوں میں نسائی حسیت کا تنقیدی تجزیہ'' طے پایا۔پیش نظر مقالے کو میں نے درج ذیل پانچ ابواب میں تقسیم کیا ہے۔

باب اول: ترقی پسند تحریک۔اس باب میں ترقی پسند تحریک کا پس منظر، ترقی پسند تحریک کے اغراض ومقاصد، ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ اور ترقی پسند تحریک کی عصری معنویت کو پیش کیا گیا ہے۔جس کے تحت ترقی پسند تحریک کا سیاسی، سماجی، اقتصادی اور ادبی پس منظر پیش کیا گیا ہے۔اس تحریک کے وجود میں آنے کے پس پشت کون کون سے اغراض مقاصد تھے۔ساتھ ہی اس تحریک کے زیر اثر لکھے گئے افسانوں کے تنقیدی تجزیہ کے ساتھ ترقی پسند

تحریک کی عصری معنویت کو پیش کیا گیا ہے۔

باب دوم: تانیثیت اور نسائی حسیت۔ اس باب کو تین ذیلی ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ جس میں تانیثیت: تعریف و تعارف، نسائی حسیت معنی و مفہوم اور پھر تانیثیت اور نسائی حسیت کے فرق کو بھی واضح کیا گیا ہے۔اس کے تحت تانیثیت کن وجوہات کی بنا پر وجود میں آئی، اس کے کیا مقاصد ہیں اوراس کی کون کون سی قسمیں اب تک وجود میں آ چکی ہیں اس کا ذکر کیا ہے۔اس کے علاوہ نسائی حسیت کے لغوی اور اصطلاحی معنی کے ساتھ تانیثیت اورنسائی حسیت کے فرق کو بھی پیش کیا گیا ہے۔

باب سوم: ترقی پسند تحریک سے قبل خواتین افسانہ نگار۔ اس باب کے تحت ابتدائی دور کی چند خواتین افسانہ نگاروں کا جامع تعارف اوراس ساتھ ساتھ ان کے افسانوں کا تنقیدی تجزیہ بھی کیا گیا ہے۔جس سے ابتدائی دور کی خواتین افسانہ نگاروں اور ترقی پسند خواتین افسانہ نگاروں کے افسانوں میں جوفرق پایا جاتا ہے،اس کی نشاندھی کی جا سکے۔

باب چہارم: ترقی پسند تحریک کی خواتین افسانہ نگار۔ اس باب کے تحت ترقی پسند تحریک کی منتخبہ خاتون افسانہ نگاروں رشید جہاں، رضیہ سجاد ظہیر، عصمت چغتائی، شکیلہ اختر، صدیقہ بیگم سیوہاروی اور جیلانی بانو کا جامع تعارف معہ خاندانی پس منظر اور دیگر حالات وواقعات کے پیش کیا گیا ہے۔ساتھ ہی ان کی تخلیقات وتصنیفات کے تعلق سے بھی تمام اہم معلومات فراہم کی گئی ہیں۔

باب پنجم: ترقی پسند خواتین کے افسانوں میں نسائی حسیت کا تنقیدی تجزیہ۔ یہ باب حاصل مقالہ ہے جس میں ترقی پسند تحریک سے وابستہ ان خاتون افسانہ نگاروں کے منتخبہ افسانوں کی روشنی میں ان کے ادبی مقام ومرتبے کا تعین نسائی حسیت کے خصوصی حوالے سے کیا گیا ہے جو ترقی پسند افسانوی ادب کی روایت کا اہم حصہ رہی ہیں یعنی رشید جہاں، رضیہ سجاد ظہیر، عصمت چغتائی، شکیلہ اختر، صدیقہ بیگم سیوہاروی اور جیلانی بانو۔مقالے کا یہ باب خصوصی توجہ کا مستحق ہے۔

مقالے کے آخر میں حاصل مطالعہ لکھا گیا ہے جس میں تمام ابواب اوراس کے ذیلی عناوین کا خلاصہ پیش کیا

گیا ہے اور سب سے آخر میں کتابیات کے تحت ان کتابوں، رسالوں اور ویب سائٹس کی فہرست دے دی گئی ہے جن سے اس مقالے میں استفادہ کیا گیا ہے۔

مقالہ تحریر کرتے وقت راقم الحروف نے اس بات کی پوری کوشش کی کہ اپنے تحقیقی نتائج کو واضح طور پر معروضیت کے ساتھ پیش کروں اور مختلف حوالوں اور مثالوں کو اپنے تحقیقی نتائج کے تعلق سے بطور سند استعمال کروں۔ میں اپنی اس کوشش میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں اس کا فیصلہ ارباب فکر ونظر ہی کر سکیں گے۔

میں سب سے پہلے اس خالق بزرگ و برتر کا بے پناہ شکر گزار ہوں کہ اس نے مجھے علم حاصل کرنے کی توفیق عطا کی۔ اگر اس کی بے پایاں عنایات شامل حال نہ ہوتیں تو یہ بار گراں اٹھانا میرے بس کی بات نہیں تھی۔

موضوع کے انتخاب کے بعد مطلوبہ مواد کی فراہمی میرے لیے ایک بہت بڑا مسئلہ تھا۔ کتابوں کی تلاش کے لیے مجھے حیدرآباد، دہلی اور الہ آباد کے کئی کتب خانوں کی خاک چھاننی پڑی جن میں سید حامد لائبریری مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی حیدرآباد، اندرا گاندھی میموریل لائبریری سنٹرل یونیورسٹی آف حیدرآباد، عثمانیہ یونیورسٹی لائبریری، ادارۂ ادبیات اردو، حیدرآباد، الہ آباد یونیورسٹی لائبریری الہ آباد، دہلی یونیورسٹی لائبریری دہلی، جامعہ ملیہ اسلامیہ اور جواہر لال نہرو یونیورسٹی کی لائبریریاں بھی شامل ہیں۔ ان تمام کتب خانوں کے ارباب مجاز کا میں دل کی گہرائیوں سے شکریہ ادا کرتا ہوں۔

میں انتہائی خوش قسمت ہوں کہ اس مقالے کی تکمیل میں مجھے اپنے سبھی بزرگوں اور اساتذہ کی شفقت حاصل رہی ہے۔ اس ضمن میں سب سے پہلے اپنے مشفق و مہربان استاذ اور اس مقالے کے نگراں استاذ محترم پروفیسر نسیم الدین فریس کا تہہ دل سے ممنون و مشکور ہوں جن کی نگرانی میں میرا یہ مقالہ پائے تکمیل کو پہنچا۔ انھوں نے موضوع کے انتخاب اور مواد کی فراہمی سے لے کر مقالے کی تکمیل تک میری ہر قدم پر رہنمائی اور حوصلہ افزائی فرمائی اور اپنی تمام تر مصروفیتوں کے باوجود میرے لیے وقت نکالا ان کی کامل رہبری اور مکمل تعاون کی بنا پر ہی میں اپنے مقالے کو کو مکمل کر سکا۔

اس کے ساتھ ہی میں شعبے کے دیگر اساتذۂ کرام پروفیسر ابوالکلام، پروفیسر فاروق بخشی، ڈاکٹر شمس الہدیٰ

دریابادی، ڈاکٹر مسرت جہاں اور ڈاکٹر بی بی رضا خاتون کا صمیم قلب سے شکر گذار ہوں کہ مقالے کی تکمیل میں ہر قدم پر میری حوصلہ افزائی کی۔ ان سب اساتذہ کی مشفقانہ تنبیہ و تادیب مجھے مقالہ مکمل کرنے کے لیے مہمیز کرتی رہی۔ اس موقع پر مجھے مرحومہ پروفیسر وسیم بیگم صاحبہ کی بے حد یاد آرہی ہے۔ وہ جب بھی ملتیں مجھ سے ہمیشہ یہی سوال کرتیں کہ میرا مقالہ اب کس مرحلے میں ہے۔ مقالے کی تکمیل سے پہلے ہی وہ رحلت فرما گئیں۔ میں دعا گو ہوں کہ اللہ تعالیٰ انہیں جنت الفردوس میں اعلیٰ سے اعلیٰ مقام عطا فرمائے۔ آمین

میں بطور خاص شکر گذار ہوں شعبۂ ترجمہ مولانا آزاد نیشنل یونیورسٹی کے اسسٹنٹ پروفیسر استاذی محترم ڈاکٹر سید محمود کاظمی کا جنھوں نے مقالے کے آغاز سے لے کر اس کی تکمیل تک ہمہ وقت میری مدد کی۔ مجھے یہ اعتراف کرنے میں ذرا بھی جھجھک نہیں ہے کہ ان کی رہنمائی کے بغیر مقالے کی بروقت تکمیل انتہائی دشوار گذار مرحلہ تھا۔ اپنی تمام تر مصروفیات کے باوجود انہوں نے اس مقالے کا ایک ایک لفظ پڑھا۔ ان کے مفید مشوروں اور عالمانہ تبصروں نے میری بڑی رہ نمائی کی اور اس مقالے کی تکمیل ممکن ہوسکی۔

میں مشہور و معروف ترقی پسند ناقد استاذ محترم پروفیسر علی احمد فاطمی، پروفیسر فاطمہ پروین، محترم اسرار گاندھی اور محترمہ قمر جمالی کا بھی تہہ دل سے مشکور ہوں۔ بڑی ناسپاسی ہوگی اگر میں اس موقعے پر اپنی معلم اول محترمہ شکیلہ بانو (شکیلہ آپا) کا شکریہ نہ ادا کروں۔ جنہوں نے مجھے اردو پڑھنا اور لکھنا سکھایا۔ اور میں اس قابل ہوا کہ آج یہ چند الفاظ تحریر کر رہا ہوں۔

میں اپنے تمام احباب کا شکریہ ادا کرتا ہوں جنہوں نے میرا ہر وقت، ہر منزل پر ساتھ دیا۔ پروف ریڈنگ سے لے کر مقالے کی سیٹنگ تک، مواد کی فراہمی سے لے کر مقالے کی تکمیل تک میرے ساتھ رہے اور میرا حوصلہ بڑھایا۔ الہ آباد سے لے کر حیدر آباد اور حیدر آباد سے لے کر دلی تک میرے بہت سے دوستوں نے مدد کی۔ میرے بچپن کے ساتھیوں میں محمد نور النبی، محمد ندیم اور محمد فیض کا میں بے حد شکر گزار ہوں کی وہ ہر موڑ پر میرے ساتھ رہے، حوصلہ بڑھایا، رہنمائی کی اور میرے روشن مستقبل کے لیے ہمیشہ دعا گو رہے۔ ابتدائی دنوں میں حیدر آباد جیسے اجنبی شہر میں میرے قیام و طعام کا بند بست کرنے اور دیگر سہولیات فراہم کرنے کے لیے محمد نہال کا ممنون و مشکور ہوں۔ محمد

رضوان انصاری، محمد عرفان، محمد رضوان خان اور نورالاسلام ایسے دوست ہیں جن کا شکریہ ادا کرنا ممکن نہیں۔ بس یہ دعا ہے کہ اللہ تعالیٰ ان کے ہر نیک و جائز مقصد کو پورا فرمائیں اور ترقی کی راہ پر گامزن رکھیں۔ میں ریسرچ کے اپنے ہم جماعت ساتھیوں کا بھی بے حد ممنون و مشکور ہوں کہ جن کا ہر قدم پر ساتھ رہا۔ دیگر تمام دوستوں میں میں محمد نسیم، محمد التمش، محمد عادل، عبداللہ صوفی، صادق اقبال، شاہنواز عالم اور خاموش طبیعت اور بڑی صلاحیتوں کے مالک امان اے۔ کے۔ نیز محمد اکمل خان، امر ناتھ، انصار احمد، جرار احمد، دلشاد احمد، محمد عدنان، سفینہ ساوی، فرح نفیس، فرحت شیخ کا بھی شکر گزار ہوں کی انھوں نے وقتاً فوقتاً میری مدد کی اور دعاؤں میں یاد رکھا۔ یہ وہ چند نام ہیں جنھوں نے میرے مقالے کی تکمیل میں کسی نہ کسی طرح سے مدد کی ہے۔ میں اپنے ان تمام ساتھیوں کے لیے اللہ سے دعا گو ہوں۔

آخر میں اپنے والدین کا شکریہ ادا کرنا چاہتا جو مجھ میں میری روح کی طرح جذب ہیں۔ میں ان کا شکریہ ادا کرنا چاہتا تو ہوں لیکن شائد دنیا کی کسی لغت میں کوئی ایسا لفظ ہی نہیں ہے جس سے والدین کا شکریہ ادا کیا جا سکے۔ میں اپنے بڑے پاپا اور چچا کا بے حد مشکور و ممنون ہوں جنہیں میں نے مشکل کی ہر گھڑی میں اپنے ساتھ پایا۔ اللہ رب العزت سے دعا ہے کہ زندگی کی اس تپتی دھوپ میں یہ شجر ہائے سایہ دار میرے سر پر ہمیشہ سلامت رہیں۔ میں اپنی پھوپھیوں، بہنوں، بھائیوں اور تمام عزیز اقارب کا شکریہ ادا کرتا ہوں جو مجھ سے برابر یہ پوچھتے رہتے تھے کہ کب تک پڑھنا ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ میں ان سے یہ بھی سنتا تھا کہ پڑھو! کہ اس خاندان میں تم ہی ایک ایسے ہو جو اعلیٰ تعلیم حاصل کر رہے ہو۔ ان کے ان کلمات سے ایک ذمہ داری کا احساس بھی ہوتا ہے اور حوصلہ بھی ملتا ہے۔

آخر میں اللہ تعالیٰ سے دعا ہے کہ میری اس ناچیز کاوش کو قبول فرمائے۔

والسلام

محمد جابر حمزہ

DECLARATION

I, do, hereby declare that this thesis entitled "**Taraqqi Pasand Khawateen Ke Afsanon Mein Nisai Hissiyat Ka Tanqeedi Tajzia**" is an original research carried out by me. No part of this thesis has been published, or submitted to any University/Institution for the award of any Degree/Diploma.

Research Scholar

MOHD. JABIR

(Enrolment No: A160168)

(14-01-01-01-12)

Place: HYDERABAD

Date: ________________

باب اول

ترقی پسند تحریک

ترقی پسند تحریک کا پس منظر

ترقی پسند تحریک کے اغراض و مقاصد

ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ

ترقی پسند تحریک کی عصری معنویت

ترقی پسند ادبی تحریک

اردو کی دنیائے شعر و ادب کو متاثر کرنے والی مختلف تحریکات میں ترقی پسند ادبی تحریک واحد ایسی تحریک ہے جو صحیح معنوں میں اصطلاح ''تحریک'' کا حق ادا کرتی ہے۔اس تحریک سے پہلے علی گڑھ تحریک، رومانویت کی تحریک اور بعد کی جو بھی تحریکات و رجحانات مثلاً جدیدیت، مابعد جدیدیت وغیرہ پر اگر ہم نظر ڈالیں تو یہ صاف ظاہر ہوگا کہ ان سبھی تحریکات کا کوئی باضابطہ طور پر منشور تحریری شکل میں نہیں ملتا اور نہ ہی ان کا کوئی منظّم طریقۂ کار تھا۔ترقی پسند ادبی تحریک نے باقاعدہ منصوبہ بند طریقے سے اردو ادب کو متاثر کیا اور ایک مقصد اور نصب العین کی تبلیغ اور ترویج کا کام کیا۔علی گڑھ تحریک اور رومانوی تحریک تک انفرادیت کو مرکزی حیثیت حاصل تھی،لیکن پہلی جنگ عظیم اور انقلاب روس کے بعد اس کی جگہ اجتماعیت نے لے لی۔یہ وہ اجتماعی معاشرتی عناصر ہی تھے جنھوں نے ترقی پسند تحریک کے آغاز اور پھر اس کے ملک گیر فروغ کے لیے ایک مضبوط بنیاد فراہم کی۔اس تحریک کا آغاز کیسے ہوا،اس کے اغراض و مقاصد کیا تھے اور اردو ادب بالخصوص اردو افسانے پر اس کے کیا اثرات مرتسم ہوئے ان امور کا جائزہ لینے سے قبل ہندوستان میں رونما ہونے والی سیاسی،سماجی،اقتصادی،مذہبی اور معاشرتی تبدیلیوں پر ایک طائرانہ نظر ڈالنا ضروری ہے جو اس بڑی سماجی و ادبی تحریک کے آغاز کا سبب بنیں۔ترقی پسند ادبی تحریک کے اس پس منظر کو سمجھنا اس لیے بھی بے حد ضروری ہے کہ اس تحریک کے پس پشت جو سماجی شعور کارفرما تھا وہ خالصتاً اس دور کی معاشرتی و سیاسی تبدیلیوں کا ہی نتیجہ تھا۔

ترقی پسند ادبی تحریک کا پس منظر

ہندوستان کثرت میں وحدت کی بہترین مثال ہے۔ یہاں مختلف مذاہب کے لوگ باوجود اس کے آپس میں مل کر رہتے ہیں کہ ان کی زبانیں، مذاہب، رسوم ورواج، طرز معاشرت، آداب خورد ونوش، لباس اور رہن سہن ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ ہماری یہ وحدت آج بھی قائم ہے لیکن آج اسے بہت سے خطرات درپیش ہیں۔ اس کے اسباب کیا ہیں اور وہ کون سے عوامل ہیں جو ہندوستان کے اس تکثیری معاشرے کو نقصان پہنچا رہے ہیں، سردست اس پر گفتگو کا یہاں موقع نہیں ہے لیکن یہ کہنا نامناسب نہ ہوگا کہ ان مسائل میں سے بہت سے مسائل انگریزوں کے پیدا کیے ہوئے ہیں۔ تقسیم کرو اور حکومت کرو(Divide and Rule) کی ان کی پالیسی نے ہندوستان کی دو بڑی قوموں کے درمیان جو خلیج پیدا کی وہی آج ہمارے ملک کا سب سے بڑا مسئلہ ہے۔ انگریز یہاں بہ غرض تجارت آئے اور یہاں کے حکمرانوں کی کمزوریوں کا فائدہ اٹھاتے ہوئے دھیرے دھیرے اس ملک کے اقتدار اعلیٰ پر قابض ہو گئے۔ یہ وہ دور تھا جب عظیم مغل حکمراں اورنگ زیب کے انتقال کے بعد مغلوں کا سیاسی زوال شروع ہو گیا تھا۔ اورنگ زیب کے جانشین نااہل ثابت ہوئے اور اس کا فائدہ اٹھا کر ملک کے مختلف صوبوں میں ان کے نمائندوں نے خودمختاری کا اعلان کرنا شروع کر دیا۔ انگریز تاجروں نے ان سیاسی ریشہ دوانیوں سے خوب فائدہ اٹھایا اور خود کو ایک مضبوط سیاسی قوت بنالیا۔ یہاں تک کہ وہ ملک کے سیاسی معاملات میں بھی دخل دینے لگے۔ ادھر دہلی کی مرکزی حکومت کمزور ہوتی جارہی تھی اور ادھر انگریز اپنی قوت بڑھاتے جارہے تھے۔ 1757ء کا سال ہندوستان کی سیاسی تاریخ کا ایک اہم موڑ ثابت ہوا۔ ایسٹ انڈیا کمپنی نے پلاسی کے مقام پر بنگال کے حکمراں نواب سراج الدولہ کو شکست دی اور یہیں سے ہندوستان میں انگریزی حکومت کی بنیاد پڑی۔ بنگال کا انگریزوں کے قبضے میں آجانا ان کے اس اقتدار کا آغاز تھا جس کا خاتمہ 15 اگست 1947 کو اس طرح ہوا کہ جاتے جاتے انہوں نے ہندوستان کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا۔ ہندوستانی حکمرانوں نے انگریزوں کو ملک کے اقتدار سے بے دخل کرنے کی ایک آخری

کوشش اور کی۔ 22 اکتوبر 1764 کو بنگال کے نواب میر قاسم، اودھ کے نواب شجاع الدولہ اور مغل بادشاہ شاہ عالم ثانی کی مشترکہ فوجوں نے مل کر بکسر کے مقام پر انگریزوں سے جنگ لڑی جس میں انہیں بدترین شکست ہوئی اور اس کے نتیجے میں جو سمجھوتہ مغل بادشاہ اور انگریزوں کے درمیان ہوا اس کی رو سے بنگال، بہار اور اڑیسہ کی دیوانی کی وصولی انگریزوں کے ہاتھ میں آ گئی اور مغل بادشاہ محض ان کا پنشن خوار بن کر رہ گیا۔ ملک کے اقتدار اعلیٰ سے انگریزوں کو بے دخل کرنے کی آخری کوشش 1857ء کی پہلی جنگ آزادی تھی۔ سب سے پہلے انگریزی فوج کے کچھ سپاہیوں نے بغاوت کی اور پھر رفتہ رفتہ پورا ملک اس بغاوت میں شامل ہو گیا لیکن بدقسمتی سے یہ بغاوت ناکام ہو گئی اور مغلوں کی برائے نام حکومت کا بھی خاتمہ ہو گیا۔ آخری مغل بادشاہ بہادر شاہ ظفر کو قید کر کے رنگون جلاوطن کر دیا گیا ۔ ہزاروں لوگوں کو سڑکوں اور چوراہوں پر درختوں سے لٹکا کر پھانسی دے دی گئی اور اس طرح انگریزوں نے اس جنگ آزادی کو ناکام کر دیا۔

1857ء کی جنگ آزادی میں ناکامی نے اگر ایک طرف ہندوستانیوں پر قوت و طاقت اور حکومت و اقتدار کے تمام دروازے بند کر دیے تھے تو دوسری جانب نئے افکار و نظریات اور علوم و فنون کے کتنے ہی دروازے ہم پر کھولے بھی۔ ہم مغرب میں آئے صنعتی انقلاب سے نہ صرف یہ کہ واقف ہوئے بلکہ اس کی بہت سی برکتوں سے فیضیاب بھی ہوئے۔ انگریزوں نے ہمیں غلام بنا کر رکھا لیکن ان کے اپنے ملک کے جمہوری نظام نے ہمیں بھی آزادی و جمہوریت کا مزاج شناس بنا دیا۔ لارڈ میکالے نے ہندوستانیوں کو خواہ کسی بھی غرض سے انگریزی پڑھائی ہو لیکن اسی انگریزی نے جدید سیاسی تصورات سے ہمیں روشناس بھی کرایا، جس کے نتیجے میں ہندوستان میں بھی سیاسی سرگرمیوں اور سماجی اصلاح کے لیے مختلف تحریکوں کا دور شروع ہوا۔ انہی سرگرمیوں میں ایک اہم پیش رفت 1885ء میں انڈین نیشنل کانگریس کا قیام بھی تھا۔ یوں تو یہ جماعت انگریزوں نے اس لیے قائم کی تھی کہ یہ ہندوستانیوں کے عام مسائل سے انگریز حکومت کو واقف کرائے گی اور ہندوستانیوں میں حکومت کے خلاف جو جذبات پیدا ہوں گے ان کو دور کیا جائے گا۔ اس طرح ایک جانب کانگریس قائم ہوئی تو دوسری طرف ہندوؤں اور مسلمانوں میں سماجی اصلاح کی بہت سی تحریکات کا بھی آغاز ہوا۔ کانگریس کے قیام کے کافی پہلے 1857ء کے تقریباً آٹھ سال کے بعد

ہی1866ء میں دارالعلوم دیوبند کا قیام عمل میں آیا جس کے پیچھے ایک اہم مقصد یہ تھا کہ انگریزی حکومت میں مسلمانوں کی دینی وملی رہ نمائی اوران کی مذہبی تعلیم کے لیے مرکزی سطح پرایک ایسی دینی درس گاہ قائم کی جائے جو ہندوستان میں مسلم حکومت کی عدم موجودگی میں دین کی تعبیر وتشریح کا فریضہ انجام دے سکے۔یہی وہ زمانہ ہے جب سرسید احمد خاں نے بڑے پیمانے پر تعلیمی تحریک شروع کی، جسے ہم علی گڑھ تحریک کے نام سے جانتے ہیں۔1877ء میں محمڈن اینگلو اورینٹل کالج کے نام سے علی گڑھ میں سرسید احمد خاں نے کالج قائم کیا جس نے 1920ء میں موجودہ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کی شکل اختیار کر لی۔

مسلمانوں سے کافی پہلے راجہ رام موہن رائے نے ہندو سماج میں درآئی بہت سی سماجی برائیوں جیسے ستی وغیرہ کے خلاف آواز اٹھائی۔ان جدید تحریکات سے سماجی برائیوں کے خلاف تو ضرور آواز بلند ہوئی لیکن ان سے ہندوؤں اور مسلمانوں دونوں میں مذہبی احیاء پرستی کو بھی فروغ ملنے لگا۔1875ء میں ہندوؤں کی اصلاحی تحریک آریہ سماج کے نام سے وجود میں آئی تھی لیکن یہی تحریک آگے چل کر شدھی اور سنگٹھن کی تحریک میں تبدیل ہوگئی۔ ہندوؤں کی ایک قابل ذکر تعداد نے صوفیائے کرام کے ہاتھوں ماضی میں اسلام قبول کر لیا تھا اور یہی ہندوستان کی مسلم آبادی کا بڑا حصہ قرار پاتے تھے۔آریہ سماج تحریک نے ان کی شدھی کا بیڑا اٹھایا۔ایک طرف یہ صورت حال تھی تو دوسری طرف انگریز ہر اس موقع سے فائدہ اٹھانے کی کوشش کر رہا تھا جو ان دونوں مذہبی فرقوں کے درمیان خلیج کو زیادہ سے زیادہ وسیع کر سکے۔اس نے Divide&Rule کو اپنی پالسی بنالیا تھا۔اسی زمانے میں 1914ء میں ہندو مہا سبھا قائم ہوئی اس کے بہت سے ارکان انڈین نیشنل کانگریس کے بھی ممبر تھے اس طرح کانگریس میں بھی ان احیاء پرستوں کا ایک طاقت ور گروپ وجود میں آ گیا تھا سرسید کی کاوشوں کے زیر اثر مسلمانوں میں بھی جدید تعلیم یافتہ طبقہ وجود میں آ چکا تھا۔ یہ طبقہ مزاجاً برطانوی حکومت سے ہمدردی رکھتا تھا اور اس ہمدردی کے صلے میں مختلف مراعات کا خواہاں بھی رہا کرتا تھا۔اسے یہ خوف بھی تھا کہ اس ملک کا اکثریتی طبقہ جو جدید تعلیم حاصل کرنے اور اس کی وساطت سے سرکاری ملازمتوں پر قابض ہونے میں اس سے بہت آگے تھا، کہیں اسے سیاسی وسماجی طور پر مزید پسماندہ اور منتشر نہ کر دے۔سرسید مسلمانوں کی تعلیمی پسماندگی کو لے کر بے حد فکر مند رہا کرتے تھے۔1886ء میں انہوں نے

مسلمانوں میں تعلیمی بیداری لانے کے لیے آل انڈیا محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس قائم کی۔ اسی کانفرنس کے بیسویں اجلاس میں جو 1906ء میں ہوا، ڈھاکہ کے نواب سلیم اللہ کی کوششوں سے آل انڈیا مسلم لیگ کا قیام عمل میں آیا۔ اس جماعت کا مقصد مسلمانوں کے سماجی، تعلیمی اور سیاسی مسائل سے برطانوی حکمرانوں کو واقف کرانا نیز ان سے اسی نوع کی مراعات حاصل کرنا تھا۔ 1905ء میں اس وقت کے برطانوی وائسرائے لارڈ کرزن نے انتظامی امور کے پیش نظر بنگال کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا تھا۔ اس تقسیم کی پرزور مخالفت ہوئی اور کانگریس نے اسے ہندوؤں اور مسلمانوں کو باہم تقسیم کرنے کی ایک سازش قرار دیا۔ عوامی دباؤ کے تحت بنگال کو پھر سے متحد کر دیا گیا۔

ہندوستان کے سیاسی و سماجی مسائل میں ایک اور مسئلہ زبان کا بھی شامل ہو گیا تھا۔ ملک میں انگریزی کے علاوہ ہندوستانی زبان کے طور پر اردو اور ہندی میں سے کس زبان کو سرکاری سطح پر فروغ دیا جائے اور آزادی کے بعد اس ملک کی قومی زبان کا تاج اردو اور ہندی میں سے کس کے سر رکھا جائے، ان سوالات نے ایک بڑے قومی ولسانی مسئلے کی حیثیت اختیار کر لی تھی۔ مہاتما گاندھی نے ایک درمیانی راہ نکالی تھی، ان کے مطابق آزادی کے بعد اس ملک کی قومی زبان ہندوستانی کو ہونا تھا جو اردو اور ہندی الفاظ کا مرکب ہوتی اور جسے فارسی و ہندی دونوں رسم الخط میں لکھا جانا تھا، لیکن ہندی و اردو کے پرجوش حامیوں کو یہ قبول نہیں تھا۔ ہندوؤں نے ہندی اور مسلمانوں نے اردو کو اپنی قومی شناخت کی علامت قرار دینا شروع کر دیا۔ ایک خالص لسانی مسئلے نے مذہبی و قومی مسئلے کی اختیار کر لی تھی جس نے آگے چل کر قومی یکجہتی کے کاز کو شدید نقصان پہنچایا۔ 1893ء میں بنارس کے کوئنس کالج میں دیوناگری رسم الخط کو فروغ دینے کے لیے ''ناگری پرچارنی سبھا'' کا قیام عمل میں لایا گیا۔ اس سبھا نے ہندی کے حق میں ملک گیر سطح پر تحریک کا آغاز کر دیا۔ اس وقت شمالی ہندوستان اور پنجاب، کشمیر، سندھ نیز صوبہ سرحد وغیرہ میں اردو علاقائی بولیوں کے رہتے ہوئے ایک بڑی علمی، ادبی زبان کی حیثیت رکھتی تھی، مختلف بولیاں بولنے والوں کے درمیان یہی رابطے کی بھی زبان تھی۔ ہندی اس وقت تک ایک باقاعدہ زبان کی حیثیت نہیں رکھتی تھی۔ ملک کے اکثریتی طبقے کی جانب سے دیوناگری رسم الخط کی ترویج و اشاعت کے لیے اس طرح کمربستہ ہو جانے کو مسلمانوں نے خود پر ایک ثقافتی و تہذیبی حملہ تصور کیا، جواباً وہ بھی جی جان سے اردو کے تحفظ کے لیے میدان میں آ گئے۔ ادھر مسلم لیگ مسلمانوں کے

سیاسی وسماجی اختیارات کی بات کرتے کرتے تقسیم ہند کے مطالبے پر اتر آئی تھی۔ ہندومہا سبھا اور انڈین نیشنل کانگریس کے ہندواحیاپرست لیڈران مثلاً مدن موہن مالویہ، گووند ولبھ پنت، شیاما پرساد مکھرجی، سردار ولبھ بھائی پٹیل ،سمپورنانند وغیرہ نے بھی اپنے فرقہ پرستانہ رویے سے تقسیم کے اس مطالبے کو جلا بخشی۔ پورے ملک میں ہندو مسلم فسادات شروع ہو گئے اور ملک کے ان دو عظیم فرقوں کے درمیان خلیج بڑھتی گئی۔ مہاتما گاندھی، مولانا ابوالکلام آزاد، جواہر لعل نہرو، خان عبدالغفار خان اور دوسرے سیاسی لیڈران اور قومی رہنماؤں نے ہندو مسلم اتحاد کے لیے قابل قدر کوششیں کیں لیکن خود انگریز بھی یہی چاہتا تھا کہ ان دو قوموں کے درمیان کبھی اتحاد و اتفاق نہ پیدا ہو کیونکہ اس سے اس کے اپنے مفادات پر ضرب پڑتی تھی۔ اس لیے برطانوی حکمرانوں نے بھی ایسا کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیا جس سے ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان نفرت وعداوت کو فروغ حاصل ہو۔

14 پریل 1919ء کو بیساکھی کے دن پنجاب کے شہر امرت سر کے جلیان والا باغ میں ڈاکٹر ستیہ پال اور ڈاکٹر سیف الدین کچلو کی رہائی کے لیے پرامن طور پر احتجاج کرنے کے لیے کچھ لوگ جمع ہوئے، اس دن شہر میں کرفیو تھا اور برطانوی حکمرانوں نے کسی بھی قسم کے عوامی اجتما پر پابندی لگا رکھی تھی۔ باغ میں عوام کے جمع ہوتے ہی برٹش انڈین آرمی کا ایک آفیسر جنرل ڈائر وہاں پہنچ گیا اور اس نے کسی بھی قسم کی وارننگ کے بغیر نہتے لوگوں پر اندھا دھند فائرنگ کا حکم دیدیا۔ سرکاری رپورٹ کے مطابق ۳۷۰ اور غیر سرکاری اطلاع کے مطابق ۱۵۰۰ افراد جاں بحق ہوئے ۔اس انتہائی سنگ دلانہ حادثے سے ہر کوئی دم بخود رہ گیا۔ ہندوستانی عوام کے غم و غصے کا ٹھکانا نہ رہا۔ ہندوستانی نوجوانوں کا ایک طبقہ جو انگریزوں کو ہندوستان سے بھگانے کے لیے عدم تشدد پر مبنی تحریک میں یقین نہیں رکھتا تھا، اس حادثے کے بعد اس نے یہ طے کرلیا کہ اس سنگدلی اور تشدد کا جواب پرامن طریقوں سے نہیں دیا جاسکتا۔ ان نوجوانوں میں سردار بھگت سنگھ، چندر شیکھر آزاد، اشفاق اللہ خاں، رام پرساد بسمل، خودی رام بوس، سکھ دیو اور دوسرے کئی اہم نام شامل ہیں۔ یہ سبھی وطن کی آزادی وسربلندی کے لیے لڑتے ہوئے شہید ہوئے۔

جلیان والا باغ کے حادثے نے ہر ہندوستانی کے دل کو غم و غصے سے بھر دیا تھا۔ پورا ملک انگریزوں اور ان کی حکومت کے خلاف تھا۔ یہی سبب ہے کہ جب 1920ء میں گاندھی جی نے تحریک عدم تعاون شروع کی تو لوگوں نے

بلا امتیاز مذہب وملت اس میں شمولیت اختیار کی۔1919ء میں ہی ترکی میں خلافت کا خاتمہ ہو گیا، خلیفۃ المسلمین سلطان عبدالحمید کو اقتدار سے ہٹا دیا گیا۔ چونکہ یہ سب برطانیہ کے اشارے پر ہوا تھا اس لیے مسلمانوں میں انگریزوں کے خلاف غم وغصہ اور بڑھ گیا کیونکہ خلافت سے ان کا ایک جذباتی لگاؤ تھا۔ ہندوستانی مسلم قیادت نے جس میں محمد علی جوہر اور مولانا شوکت علی شامل تھے، ملک گیر پیمانے پر ایک تحریک چلائی جسے ''تحریک خلافت'' کے نام سے جانا جاتا ہے۔ کانگریس نے بھی گاندھی جی کی قیادت میں اس تحریک میں شمولیت اختیار کی اور اس طرح پورے ملک میں پہلی دفعہ ہندو مسلم اتحاد کے قابل قدر اور شاندار مناظر دیکھنے کو ملے۔ گاندھی جی کی تحریک عدم تعاون کو بھی بے حد کامیابی حاصل ہوئی کیونکہ تحریک خلافت اور تحریک عدم تعاون دونوں ساتھ ساتھ چلائی جا رہی تھیں اور دونوں کو ہی گاندھی جی کی قیادت میسر تھی۔ لیکن جلد ہی اس تحریک نے دم توڑ دیا کیونکہ خود ترکوں نے مصطفےٰ کمال پاشا کی قیادت میں ایک جدید اور سیکولر ترکی کے قیام کی تائید کی، ظاہر ہے کہ اس کے بعد اس تحریک کا جواز ختم ہو گیا۔ اس تحریک کے ختم ہوتے ہی ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان کی خلیج پھر بڑھنے لگی اور دونوں طرف کی فرقہ پرست طاقتوں نے پھر مذہبی منافرت کو ہوا دینا شروع کر دیا۔ اگست 1928ء میں نہرو رپورٹ منظر عام پر آئی جسے مسلم لیگ نے یہ کہہ کر نامنظور کر دیا کہ یہ مسلمانوں کو ملک کے سیاسی نظام میں کسی قسم کا اختیار نہیں دیتی۔ اس رپورٹ پر لیگ کا سب سے بڑا اعتراض یہ تھا کہ مسلمانوں کے لیے علیحدہ حق انتخاب کو تسلیم نہیں کرتی۔ نہرو رپورٹ کو مسلم لیگ کی جانب سے نامنظور کر دیے جانے کے بعد مسلم لیگ اور کانگریس میں مزید دوریاں بڑھ گئیں اور اس کا اثر ہندوؤں اور مسلمانوں کے آپسی تعلقات پر بھی پڑا۔

1930ء میں آل انڈیا مسلم لیگ کا سالانہ اجلاس الہ آباد میں ہوا جس کی صدارت شاعر مشرق علامہ ڈاکٹر سر محمد اقبال نے کی۔ اپنے صدارتی خطبے میں اقبال نے مسلم اکثریت والے صوبوں کا ایک ایسا وفاق بنانے پر زور دیا جس میں صوبائی سطح پر مسلمانوں کو تمام سیاسی وسماجی حقوق حاصل ہوں تاکہ وہ اپنی مذہبی وتہذیبی روایات اور اقدار کا تحفظ کر سکیں۔ واضح رہے کہ اقبال نے مسلمانوں کے لیے ایک علیحدہ ملک کی بات نہیں کی تھی کہ جیسا عام طور پر سمجھا جاتا ہے بلکہ انہوں نے ہندوستانی وفاق کے اندر رہتے ہوئے ایک مسلم وفاق کی بات کی تھی۔ دراصل ان کا مقصد اس

سےmuslim India within India تھا۔ بہرحال ملک اب دھیرے دھیرے تقسیم کی طرف بڑھ رہا تھا۔ مولانا ابوالکلام آزاد اس خطرے کو محسوس کر چکے تھے، اس لیے وہ بار بار مسلمانوں سے یہ کہہ رہے تھے کہ وہ مسلم لیگ کی باتوں میں نہ آئیں کیونکہ ملک کی تقسیم ان کے کسی مسئلے کا حل نہیں ہوگی بلکہ یہ ان مسائل کو اور بڑھا دے گی۔

مسلمانوں اور ہندوؤں کے درمیان بڑھتی ہوئی مذہبی منافرت ایک بڑا خطرہ بن گئی تھی 1936ء تک آتے آتے ملک کا باشعور طبقہ یہ محسوس کرنے لگا تھا کہ شائد اب اس طوفان کو روکنا ممکن نہیں رہ گیا ہے۔ لیکن ایسی صورت حال میں خاموش بیٹھنا بھی انتہائی خطرناک ثابت ہوتا، اس لئے ترقی پسند ادبی تحریک کے بانیوں نے اپنی ابتدائی ترجیحات و مقاصد میں مذہبی منافرت کو ختم کرنے پر بھی زور دیا۔ اس وقت کے اہم سماجی مسائل میں غربت و جہالت اور جبر و استحصال کے علاوہ ہندوستان کی غلامی اور ہندوؤں و مسلمانوں کے درمیان مذہب کی بنیاد پر بڑھتی ہوئی خلیج ایک بڑا مسئلہ تھا، اس لئے ضروری تھا کہ ادیب و شاعر اپنی اپنی سماجی ذمہ داریوں کو سمجھیں اور ایسا ادب تخلیق کریں جو ان تمام سماجی مسائل کی عکاسی کا فریضہ بھی انجام دیتا ہو۔ ترقی پسند ادبی تحریک انہی مقاصد کے زیر اثر وجود میں آئی تھی۔

ترقی پسند ادبی تحریک کے اغراض و مقاصد

گزشتہ صفحات میں یہ گفتگو کی جا چکی ہے کہ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک سے قبل وہ کون سے سماجی محرکات تھے جنہوں نے زندگی کے دوسرے تمام شعبوں کے ساتھ ادب کو بھی متاثر کیا۔ یہ صحیح ہے کہ ہر دور کا ادب اپنے پیش رو ادب سے مختلف ہوتا ہے۔ یہ اختلاف موضوع کی سطح پر بھی ہوتا ہے اور اسلوب اظہار کی سطح پر بھی۔ ادب اور ادبی رویے میں تبدیلی کا سبب ہر دور کے اپنے سماجی تقاضے ہوتے ہیں۔ وہ تمام احوال و کوائف جو معاشرہ اور اس کے افراد کو متاثر کرتے ہیں، ادیب اور شاعر پر بھی اثر انداز ہوتے ہیں۔ علی گڑھ تحریک نے ایک بڑا کام یہ کیا کہ ادیب اور شاعر کو اس کی اس ذمہ داری کا احساس دلایا کہ وہ قوم و ملت اور ملک و معاشرے کی جدید تعمیر و تشکیل میں اہم کردار ادا کرے۔ انقلاب 1857 سے قبل کا ادب بھی کہیں نہ کہیں اس دور کی تہذیب، کلچر، اقدار اور مسائل کی عکاسی کرتا تھا۔ سودا کا شہر آشوب، نظیر اکبر آبادی کی نظمیں اور میر کے یہاں دل اور دلّی کا مرثیہ اس امر کے غماز ہیں کہ شاعر اپنے معاشرے سے بے خبر نہیں تھا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اس وقت کا نثری ادب کسی حد تک عصری سماجی صورتحال کی عکاسی کرنے سے قاصر تھا۔ 1857 کے بعد جب ہندوستانی معاشرہ خود احتسابی کے عمل سے گزر رہا تھا تو اس کے اثرات زبان و ادب پر بھی پڑے۔ ادب نے معاشرتی تبدیلیوں کا اثر قبول کرنا شروع کیا۔ نذیر احمد کے ناول تبدیلی کا آغاز تھے۔ یہ صحیح ہے کہ سماجی حقیقت نگاری وجود میں آ چکی تھی لیکن یہ ایک مخصوص سماجی نظریے کی پابند نہیں تھی۔ سماجی تبدیلی سرسید کا بھی مقصد تھی اور نذیر احمد کا بھی لیکن دونوں میں اس کے طریقہ کار پر اختلاف تھا۔ اصلاح معاشرہ مشرقی اقدار حیات پر زور دینے والوں کا بھی مقصد تھی اور جدید مغربی تعلیم کے ذریعے تبدیلی کے خواہاں افراد کا بھی۔ طرز فکر اور طریقۂ کار البتہ جداگانہ تھا۔

1917 میں روس میں آئے اشتراکی انقلاب نے پوری دنیا کے ادبی اور تخلیقی رویے کو جس طرح متاثر کیا اس کا اثر ہندوستان کی ادبی صورتحال پر بھی پڑنا لازمی تھا۔ افسانوی مجموعہ 'انگارے' اسی نئے ادبی رویے کا حرف آغاز تھا۔

یہ صحیح ہے کہ اشتراکی نظریات ابھی ایک اجتماعی ادبی اور تخلیقی رویہ میں تبدیل نہیں ہو سکے تھے لیکن ادیبوں اور شاعروں کی تخلیقات میں طبقاتی کشمکش کے نتیجے میں پیدا ہونے والے مسائل کی عکاسی ہونے لگی تھی، خود پریم چند اس کی سب سے بڑی مثال ہیں کہ جن کے ناولوں اور افسانوں میں عام سماجی مسائل اور بطور خاص دیہی معاشرے میں موجود طبقاتی کشمکش اور مہاجنی تہذیب کے مضر اثرات کی عکاسی کی جارہی تھی۔ روس میں آئی تبدیلیوں نے اس وقت کی نوجوان نسل کو بڑی حد تک متاثر کیا تھا اور اشتراکی انقلاب اور اس کے نتیجے میں سرمایہ دارانہ نظام کے خاتمے نے تعلیم یافتہ نوجوان طبقے میں یہ احساس پیدا کیا تھا کہ اجتماعی کوشش سے سماجی صورتحال میں تبدیلی لائی جا سکتی ہے۔ جدید تعلیم یافتہ طبقہ خصوصاً نوجوان یہ محسوس کرتے تھے کہ کسی بڑی سماجی تبدیلی میں ادب ایک بڑا کردار ادا کر سکتا ہے اور اسی ضرورت کے تحت وہ چاہتے تھے کہ ادیبوں اور شاعروں کو یکجا کر کے ایک اجتماعی ادبی و تخلیقی عمل کا آغاز کیا جائے جو سماجی تبدیلی کی اس مہم میں اہم کردار ادا کر سکے۔ سب سے پہلے اس وقت لندن میں زیر تعلیم چند ہندوستانی نوجوانوں کے دل میں ایک ایسی ادبی تحریک کا خیال پیدا ہوا جس کے بنیادی اصول اشتراکی نظریۂ حیات سے حاصل کیے گئے ہوں۔ لندن میں اس وقت سجاد ظہیر، ملک راج آنند، دین محمد تاثیر اور جیوتی گھوش وغیرہ ان تبدیلیوں کا بغور مشاہدہ کر رہے تھے جو یورپ میں آ رہی تھیں۔ اس وقت کا یورپ ایک طرف آزادیٔ اظہار رائے اور سوشلزم اور دوسری طرف فاشزم جیسے دو متضاد رویوں کی رزم گاہ بنا ہوا تھا۔ جرمنی میں آزادی پسندوں پر وہاں کا فاشسٹ نظام حکومت جس طرح ظلم کر رہا تھا وہ لندن میں مقیم ان ہندوستانی نوجوانوں کو بھی متاثر کر رہا تھا۔ سجاد ظہیر نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ وہ اور ان کے دوسرے ساتھی آہستہ آہستہ فکری طور پر سوشلزم کی طرف مائل ہو رہے تھے اور انہیں اپنے ملک ہندوستان کی سماجی و سیاسی صورتحال میں کسی تبدیلی کے لیے سوشلزم ہی ایک اہم اور مؤثر ذریعہ نظر آتا تھا۔ لیکن سوال یہ تھا کہ فکری اور عملی سطح پر ہندوستان کو کس طرح اس انقلاب کے لیے تیار کیا جائے۔ اس وقت کے مغربی ادباء و شعراء جس طرح طبقاتی کشمکش اور جبر و استحصال کو اپنی تخلیقات کا موضوع بنا رہے تھے اور جس طرح یہ تخلیقات مغربی ممالک کے لوگوں کو فکری سطح پر متاثر کر رہی تھیں انھوں نے یہ سوچا کہ اگر ہندوستان کی سبھی زبانوں کے ادیبوں اور شاعروں کو ان کی اس سماجی ذمہ داری کا احساس دلایا جائے اور وہ بھی اپنی تخلیقات کے ذریعے سماجی

مسائل اور ان مسائل کا وہ حل پیش کریں جوان نو جوانوں کے مطابق اشترا کی نظریہ حیات میں مضمر تھا تو جلد ہی ہندوستان بھی ایک نئ انقلابی جدو جہد کے لیے اجتماعی طور پر تیار ہو جائے گا۔ سجاد ظہیر اور دوسرے بانیان تحریک کا یہ خیال اس لیے تھا کہ ہندوستان انگریزوں کی سیاسی چال بازیوں اور جابرانہ طرز حکومت کے بوجھ تلے درد سے کراہ رہا تھا اس لیے یہاں کی فضا پہلے سے ہی ایک عملی جدو جہد کے لیے تیار تھی، خود سجاد ظہیر کے الفاظ میں:

> ''ہمارے ملک کے ہر حصے میں ترقی پسند ادب کی تحریک ایک نا گزیر تاریخی واقعے کی طرح نمودار ہو رہی تھی۔ ہماری تہذیب کا ماضی اور حال اس نئے ارتقاء کا متقاضی تھا۔ ہم باہر سے کوئی اجنبی دانہ لا کر اپنے کھیتوں میں نہیں بو رہے تھے، نئے ادب کے بیج ہمارے ملک کے ہی روشن خیال اور محبّ وطن دل و دماغ میں موجود تھے۔'' [1]

یہی وہ اسباب تھے جن کی بناء پر 1935 میں ایک نئ ادبی انجمن کے قیام کا خیال زور پکڑنے لگا۔ چند اہم نکات پر مشتمل ایک منشور تیار کیا گیا جس پر باقاعدہ گفتگو کے لیے لندن کے Non King Restaurant میں ایک جلسہ ہوا۔ اسی جلسے میں ہندوستانی ادیبوں اور شاعروں کی ایک ملک گیر انجمن کا قیام بھی عمل میں آیا۔ اس انجمن کو ہندوستانی ترقی پسند ادبی مصنفین کا نام دیا گیا اور ملک راج آنند اس کے پہلے صدر منتخب ہوئے۔ اس انجمن کے کچھ اجلاس لندن میں بھی ہوئے جس میں مختلف زبانوں کے ادیبوں نے اپنی تخلیقات پیش کیں۔ جہاں تک انجمن کے اس منشور کا سوال ہے جو انجمن کے ابتدائی اجلاس میں تیار کیا گیا تھا تو اس کے اہم خدو خال درج ذیل ہیں۔:

> (1) ہندوستان کے مختلف لسانی صوبوں میں ادیبوں کی انجمنیں قائم کرنا۔ ان انجمنوں کے درمیان اجتماعوں اور پمفلٹوں وغیرہ کے ذریعے ربط و تعاون پیدا کرنا۔ صوبوں کی مرکزی اور لندن کی انجمنوں کے درمیان قریبی تعلق پیدا کرنا۔
>
> (2) ان ادبی جماعتوں سے میل جول پیدا کرنا جو اس انجمن کے مقاصد کے

خلاف نہ ہوں۔

(3) ترقی پسند ادب کی تخلیق اور ترجمہ کرنا جو صحتمند اور توانا ہو۔ جس سے ہم تہذیبی پسماندگی کو مٹا سکیں اور ہندوستانی آزادی اور سماجی ترقی کی طرف بڑھ سکیں۔

(4) ہندوستانی کو قومی زبان اور انڈو رومن رسم الخط کو قومی رسم الخط تسلیم کرنے کا پرچار کرنا۔

(5) فکر و نظر اور اظہار خیال کی آزادی کے لئے جدو جہد کرنا۔

(6) ادیبوں کے مفاد کی حفاظت کرنا، عوامی ادیبوں کی مدد کرنا جو اپنی کتابیں طبع کرانے کے لئے امداد چاہتے ہوں۔ 2؎

مندرجہ بالا اقتباس پر نظر ڈالیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ ان ادیبوں نے نہ صرف یہ کہ نئے ادبی و تخلیقی رویے کی اہم ترجیحات کا ذکر کیا تھا بلکہ پیش رو ادب کو سماجی حقیقت نگاری کے حوالے سے ایک ناکام تخلیقی تجربہ قرار دیا تھا۔ منشور کے بنیاد گزاروں نے قدیم ادب کو رہبانیات اور بھگتی کا اسیر اور جدید تقاضوں سے بے نیاز قرار دیا تھا۔ گزشتہ دو صدیوں کے سرمایۂ شعر و ادب کو انجمن کے بانیوں نے جمود کا حامل اور ادب و تاریخ کے انحطاطی دور سے تعبیر کیا تھا۔ یہی سبب ہے کہ ایک نئے ادبی رویے کی ضرورت پر زور دیتے ہوئے انجمن کے بانیوں نے اجتماعی طور پر جلسوں اور کانفرنسوں کے ذریعے ایک نئے تخلیقی عمل کی اہمیت کا احساس دلانے کی کوشش کی۔ اس وقت کی دو بڑی ادبی شخصیات اقبال اور پریم چند کو بطور خاص تحریک میں شامل ہونے کی دعوت دی گئی۔ شائد اس کا سبب یہ تھا کہ یہ دونوں تخلیق کار نئے ادب اور نئے تخلیقی رویے کے نقیب تھے۔ اقبال نے جس طرح فکر اور فلسفے کو عصری مسائل سے ہم آہنگ کر کے اپنی شاعری کا خمیر تیار کیا تھا اور پریم چند نے ہندوستان کے دیہی معاشرے کے مسائل کی جس طرح عکاسی اپنی کہانیوں میں کی تھی وہ اس دور کے عام ادب اور ادبی رویے سے بڑی حد تک مختلف تھا۔ اقبال اور پریم چند دونوں نے اس انجمن کے مقاصد سے نہ صرف یہ کہ اتفاق کیا بلکہ اپنے عملی تعاون کی یقین دہانی بھی کرائی۔ چونکہ

اقبال ان دنوں شدید بیمار تھے اس لیے وہ ترقی پسند مصنفین کی اس ادبی انجمن کے پہلے باقاعدہ اجلاس میں شریک نہیں ہو سکے لیکن پریم چند شریک بھی ہوئے اور خطبہ صدارت بھی پیش کیا۔ 4اپریل 1936 کو لکھنؤ کے رفاہ عام کلب میں جو کانفرنس منعقد کی گئی اس سے کچھ دنوں قبل الہ آباد میں ترقی پسند ادیبوں کی ایک میٹنگ ہوئی جس میں اس کا لائحہ عمل تیار کیا گیا۔ پریم چند نے جو خطبۂ صدارت انجمن ترقی پسند مصنفین کی اس پہلی کانفرنس میں دیا وہ ایک طرح سے نئے ادبی منشور کا شناخت نامہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

پریم چند نے خطبے کے آغاز میں قدیم ادب کی اہمیت کو یہ کہتے ہوئے تسلیم کیا کہ اس ادب کا مقصد زبان کی تعمیر تھا اور جب کوئی زبان ابتدائی نشو ونما کے مراحل سے گزر رہی ہوتی ہے تو اس کی تعمیر پر خاص توجہ دینا ضروری ہو جاتا ہے۔ اردو اور ہندی کے ساتھ بھی ابتدا میں یہی معاملہ تھا اور اس وقت کے ادباء وشعراء نے اگر تخلیقی ادب کا مقصد تعمیر زبان قرار دیا تو یہ کچھ ایسا غلط نہ تھا لیکن اس کے ساتھ ہی پریم چند نے اس امر کی جانب توجہ دلائی کہ اب وہ وقت آ گیا ہے کہ ہم لفظ کی اہمیت کے ساتھ معنی کی اہمیت کو بھی تسلیم کریں۔ ان خیالات کے بعد پریم چند نے ادب کی تعریف پر بھی گفتگو کی اور ادب کو زندگی کی تنقید قرار دیا۔ پریم چند کا خیال تھا کہ افسانہ ہو یا شعر دونوں میں انسانی زندگی کی تمام تر صورتیں خواہ ہوں اچھی ہوں یا بری نظر آنی چاہئیں۔ ادب کو تنقید حیات قرار دینے کے ساتھ ہی پریم چند نے ادب اور شاعری کے افادی پہلوؤں پر بھی اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ ان کے مطابق ادب سے تعمیر معاشرہ کا کام لیا جا سکتا ہے اور لیا جانا بھی چاہئے۔ وہ ادب کو محض تفریح کا ذریعہ نہیں سمجھتے تھے بلکہ انسانی زندگی اور سماجی تعمیر و تشکیل میں ادب کے اہم کردار کے قائل تھے، انہی کے الفاظ میں:

> ''میں اور چیزوں کی طرح آرٹ کو بھی افادیت کی میزان پر تولتا ہوں۔ بے شک آرٹ کا مقصد ذوق حسن کی تقویت ہے اور وہ ہماری روحانی مسرت کی کنجی ہے لیکن ایسی کوئی ذوقی، معنوی یا روحانی مسرت نہیں ہے جو اپنا افادی پہلو نہ رکھتی ہو۔ مسرت خود ایک افادی شے ہے اور ایک ہی چیز سے ہمیں افادیت کے اعتبار سے مسرت بھی حاصل ہوتی ہے اور غم بھی۔ آسمان پر چھائی

شفق بے شک ایک خوشنما نظارہ ہے لیکن اگر اساڑھ میں آسمان میں چھا جائے

تو وہ خوشی کا باعث نہیں ہو سکتی کیونکہ وہ اکال کی خبر دیتی ہے۔'' 3

ادب کی افادیت اور انسانی زندگی میں اس کی اہمیت کا ذکر کرنے کے بعد پریم چند نے ایک اور انتہائی اہم نقطے کی طرف توجہ دلائی۔ انہوں نے کہا کہ تخلیق کاروں کو اب اس تصور حسن سے دست بردار ہو جانا چاہیے جو اب تک ہمارے ادب کا طرہ امتیاز رہا ہے۔ کیوں کہ یہ تصور حسن، عیش وفراوانی کا پیدا کردہ تھا اور یہاں ہر وہ چیز حسین تھی جو امرا کو میسر تھی اور اس تصور حسن کا کوئی افادی پہلو نہ تھا کیوں کہ یہ عام انسانی زندگی کے دکھ درد، اور مسائل نیز محرومیوں اور ناکامیوں سے غیر متعلق تھا۔ پریم چند نے اس تصور حسن کو بدلنے پر زور دیا، ان کے الفاظ ہیں:

''ہمیں حسن کا معیار تبدیل کرنا ہوگا۔ ابھی تک اس کا معیار امیرانہ اور عیش پروانہ تھا ہمارا آرٹسٹ امرا کے دامن سے وابستہ رہنا چاہتا تھا۔ انہی کی قدر دانی پر اس کی ہستی قائم تھی اور انہی کی خوشیوں اور رنجوں، حسرتوں اور تمناؤں، چشمکوں اور رقابتوں کی تشریح وتفسیر آرٹ کا مقصد تھا۔ اس کی نگاہیں محل سراؤں اور بنگلوں کی طرف اٹھتی تھیں۔ جھونپڑے اور کھنڈر اس کے التفات کے قابل نہ تھے۔ انہیں وہ انسانیت کے دامن سے خارج سمجھتا تھا۔ آرٹ نام تھا محدود صورت پرستی کا، الفاظ کی ترکیبوں کا خیالات کی بندشوں کا، زندگی کا کوئی آئیڈیل نہیں، زندگی کا کوئی اونچا مقصد نہیں۔'' 4

پریم چند کے مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ وہ اس شے کو حسین سمجھتے تھے کہ جو مفید ہو۔ یہ تصور حسن دراصل مارکسی جمالیات کا پرتو تھا جو اس بات پر اصرار کرتا تھا کہ معاشرے کی ہر وہ شے اور ہر وہ فرد حسین ہے جو معاشرے کے لیے مفید و کارآمد ہے۔ پریم چند نے واضح الفاظ میں کہا کہ جن خطوط پر کسی سماج کی تعمیر و ترقی کا دارومدار ہوتا ہے اسے ہمیں اہمیت دینی چاہیے۔ ایسا نہیں کہ انہوں نے ان خیالات کا اظہار محض اس صدارتی خطبے میں ہی کیا ہو بلکہ عیدگاہ جیسا افسانہ لکھ کر وہ مارکسی تصور جمالیات کی اہمیت کو تسلیم کر چکے تھے۔ پریم چند کا یہ وہی

افسانہ تھا جہاں مٹی کے بنے خوشنما کھلونے محض وقتی مسرت کا سبب تھے، جبکہ لوہے کا بدصورت چمٹا ایک بوڑھی عورت کی انگلیوں کو جلنے سے بچا سکتا تھا اور اس کی یہی خوبی اسے حسین بناتی تھی۔ پریم چند نے ادب اور فنون لطیفہ کو شبابیات کا شیدائی قرار دیتے ہوئے اس پر سخت تنقید کی اور کہا کہ شباب محض عشق و محبت کے جذبات کے اظہار سے عبارت نہیں ہے بلکہ شباب نام ہے ہمت و مشکل پسندی اور قربانی و ایثار کا۔ پریم چند کے مطابق اگر جذبہ عشق عزم و حوصلے سے محروم ہو تو اسے ترک کر دینا چاہیے۔ ان کا خیال یہ تھا کہ اب ادبی تخلیق محض رومانی جذبات و احساسات کے اظہار کی خاطر وجود میں نہیں آنی چاہیے بلکہ اس میں زندگی اور معاشرے کی تعمیر و تشکیل کے تعلق سے کسی نظریے، فکر یا خیال کی عکاسی کی جانی چاہیے۔ خطبے کے آخر میں پریم چند نے ایسے ادب کی تخلیق پر زور دیا جو جذبہ و احساس کے ساتھ نظریہ و فکر کا بھی حامل ہو۔ انہوں نے اعلان کیا:

> ''ہماری کسوٹی پر وہی ادب کھرا اترے گا جس میں تفکر ہو، آزادی کا جذبہ ہو، حسن کا جوہر ہو، تعمیر کی روح ہو، زندگی کی حقیقتوں کی روشنی ہو جو ہم میں حرکت، ہنگامہ اور بے چینی پیدا کرے، سلائے نہیں کیونکہ اب زیادہ سونا موت کی علامت ہوگی۔'' 5

پریم چند کے ان خیالات کی بازگشت دور تک سنائی دی۔ اس کے نتیجے میں اردو کا افسانوی ادب بالخصوص اردو افسانہ سماجی حقیقت نگاری کی نئی بلندیوں تک پہنچا۔ ایسے بہت سے افسانے لکھے گئے جو تعمیر کی روح اور حسن کے جوہر کے ساتھ زندگی اور اس کی صداقتوں سے روشن و منور تھے۔ پریم چند کے ان نظریات میں ہم ترقی پسند ادبی تحریک کے اہم اغراض و مقاصد کی جھلک دیکھ سکتے ہیں۔ جب ہم اس تحریک کے مینوفیسٹو اور اس کی پہلی کانفرنس میں دیے گئے پریم چند کے خطبہ صدارت پر غور کرتے ہیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ یہ تحریک اسی جذبہ و خیال کے ساتھ وجود میں آئی تھی کہ ادیب یا شاعر سماجی صورتحال اور عصری مسائل سے بے نیاز ہو کر اگر تخلیق کے مرحلے سے گزرتا ہے تو اس کے نتیجے میں وجود میں آنے والا ادب نہ تو زندگی کا ترجمان ہوگا اور نہ ہی انسان اور معاشرے کے نقطہ نظر سے اس کی کوئی اہمیت و افادیت ہوگی۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا ماضی کا ادب انسانی زندگی اور معاشرے کی

عکاسی سے خالی تھا، ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ لیکن مسئلہ یہ تھا کہ ہمارے یہاں انقلاب اٹھارہ سوستاون سے قبل کے ادب میں اگر زندگی اور تہذیب و معاشرت کی عکاسی ہوئی بھی تھی تو وہ ایک مخصوص طبقے کی عکاسی تک ہی محدود تھی۔ مثلاً ہماری مثنویوں اور داستانوں کا کوئی بھی کردار سماج کے اس طبقے سے تعلق نہیں رکھتا تھا جسے ہم پسماندہ یا محنت کش طبقہ کہتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ اس وقت کے سیاسی و سماجی حالات کی اجتماعی تصویریں ہمیں اردو کے شعرا مثلاً میر، سودا، وغیرہ کے یہاں نظر آتی ہیں۔ میر کے یہاں دل اور دلی کا مرثیہ اور سودا کا شہر آشوب ادب میں معاشرتی مسائل کی عکاسی کی ابتدائی صورتیں ہیں لیکن اس وقت کے ادبی وتخلیقی رویے کے پیچھے کوئی اس طرح کی تحریک نہیں تھی، نہ سیاسی نہ سماجی اور نہ ہی تعلیمی۔ یہ کام اردو میں سب سے پہلے ترقی پسند ادبی تحریک نے کیا کہ معاصر ادب کا رشتہ عام انسانی زندگی اور اسے درپیش مسائل سے استوار کیا۔

روس میں جب اشتراکی انقلاب آیا تو وہاں بھی ادب اور سماج کے رشتے پر بحث شروع ہوئی۔ اس سلسلے میں مارکسی نقطہ نظر کیا تھا اس پر معروف اشتراکی ناقد رالف فاکس نے اپنی کتاب ''ناول اور عوام'' میں تفصیل سے بحث کی ہے۔ رالف فاکس کا یہ خیال تھا کہ تخلیق کار کو زندگی کی گوناگوں صورت احوال کا شعور ہونا چاہیے۔ اس کے مطابق احساسات کی داخلی دنیا اور مسائل کی خارجی دنیا میں کوئی تصادم نہیں ہے۔ یہ دونوں ایک دوسرے کی ضد نہیں بلکہ لازم و ملزوم قرار دیے جاسکتے ہیں۔ رالف فاکس کے ان خیالات سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ادب اور سماج کے باہمی رشتے میں فن کو بھی اہمیت دیتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ادب کا موضوع انسانی زندگی اور عصری صورتحال ہونا چاہیے لیکن اس کے فنی پہلوؤں سے بھی صرف نظر نہیں کیا جانا چاہیے۔ ڈاکٹر محمود کاظمی لکھتے ہیں:

> ''کوئی بھی نظریہ ساز عام طور سے فن پر فکر کی برتری کا قائل ہوتا ہے لیکن رالف فاکس کا معاملہ اس سے مختلف ہے۔ وہ فن کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کرتا، ایک مقام پر وہ لکھتا ہے کہ ادب میں زندگی کے تعلق سے مصنف کی رائے درکار نہیں ہے بلکہ زندگی کی صحیح اور سچی تصویر اس کی تخلیق میں نظر آنی چاہیے۔'' 6

زندگی اور ادب کے تعلق سے یہی وہ نظریات ہیں جنہیں ترقی پسند ادبی تحریک کے بانیوں نے بھی اہم قرار دیا

ہے۔ یہ صحیح ہے کہ بعض اوقات سردار جعفری اور چند دوسرے ترقی پسند ناقدین کے خیالات سے یہ تاثر پیدا ہوا کہ ترقی پسند ادبی تحریک محض سماجی حقیقت نگاری اور اشتراکیت کی تبلیغ پر زور دیتی ہے اور ادب کے فنی تقاضوں سے اسے زیادہ دلچسپی نہیں ہے، لیکن یہ بات درست نہیں ہے۔ خود سجاد ظہیر نے خطابیہ قسم کی ہنگامی شاعری کو غیر ضروری اور غیر موثر قرار دیا تھا۔ سماجی حقیقت نگاری کے دوران ادبی اور فنی تقاضوں کی پاسداری پر زور دینے کے ساتھ ہی ترقی پسند ادبی تحریک نے جن دیگر امور پر زور دیا ہے وہ درج ذیل ہیں۔

1۔ فرد سے زیادہ معاشرے کی عکاسی پر زور

ترقی پسند ادبی تحریک ادب میں فرد سے زیادہ معاشرے کی عکاسی پر زور دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس تحریک کے پہلے نقاد اختر حسین رائے پوری نے ادب اور معاشرے کے رشتے پر زور دیا تھا۔ ترقی پسندوں کے نزدیک وہ ادب بڑا ادب نہیں ہوسکتا جس میں معاشرے کی اجتماعی صورت گری نہ ہو۔ ترقی پسند ادبی نقطہ نظر کے مطابق اگر معاشرہ ادیب وشاعر کو متاثر کرتا ہے تو ادیب وشاعر کا اثر بھی معاشرے پر پڑتا ہے۔ ایسی بہت سی مثالیں موجود ہیں کہ جب شعرا وادبا کی تخلیقات ایک بڑے معاشرتی انقلاب کا سبب بنی ہیں۔ ترقی پسند ادیب یا شاعر جب معاشرتی مسائل کو اپنا موضوع بناتا ہے تو ایسا نہیں ہے کہ وہ فرد کو نظر انداز کرتا ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو ہمارے سامنے مادھو اور گھیسو، کالو بھنگی اور منگو کوچوان جیسے کردار نہ ہوتے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ ترقی پسند نقطہ نظر ادب کو اجتماعی زندگی کا ترجمان ضرور قرار دیتا ہے لیکن فرد کی اہمیت کا منکر نہیں ہے۔

2۔ ادیب کی انفرادیت پر اصرار

یہ صحیح ہے کہ ترقی پسند ادبی تحریک نے ادیبوں اور شاعروں کی ایک ایسی انجمن تشکیل دی تھی جو ایک مخصوص نظریۂ حیات اور مقصد تخلیق پر یقین رکھتی ہو لیکن ادیب کی انفرادیت کو بھی اس تحریک نے تسلیم کیا ہے۔ ہر ادیب وشاعر کا ایک مخصوص اسلوب اظہار ہوتا ہے، اس کی فکر کے دھارے دوسرے ادیب یا شاعر سے الگ ہوتے ہیں اور اس کا تخلیقی مزاج اپنے ہم عصر دیگر تخلیق کاروں سے مختلف ہوتا ہے۔ اس لیے ادیب کی اس انفرادیت کو تسلیم کیا جانا چاہیے۔ اس سے یہ مطالبہ تو کیا جاسکتا ہے کہ وہ معاشرتی مسائل سے بے نیاز ہو کر ادب تخلیق نہ کرے لیکن موضوع،

ہیئت اور اسلوب اظہار کا انتخاب اس کا اپنا ہونا چاہیے۔ آل احمد سرور رقم طراز ہیں:

> ''میں ان لوگوں میں سے نہیں ہوں جو شاعر و ادیب کی انفرادیت کو ختم کر دینا چاہتے ہیں۔ مختلف شاعروں، ادیبوں کو مختلف صلاحیتیں ملی ہیں۔ انھیں ان سے اپنے طور پر کام لینا چاہیے۔ اپنے مزاج، تجربے اور مخصوص و منفرد حسیاتی شعور کو کوئی کیسے جھٹلا سکتا ہے۔'' 7

3۔ سیاسی و سماجی تحریکات میں عملی شرکت پر زور

ترقی پسند ادبی تحریک اس بات کی قائل ہے کہ ادیب و شاعر کو عملی طور پر ان تحریکوں اور اجتماعی کاوشوں میں حصہ لینا چاہیے جو معاشرہ اور افراد معاشرہ کی بھلائی آزادی، خوشحالی اور ان میں بیداری کے لیے اختیار کی جائیں۔ چونکہ اس تحریک سے وابستہ بیشتر تخلیق کار اشتراکیت پر یقین رکھتے تھے لہذا ان سے عملی طور پر اس نظریے کی حامل جماعتوں کا ساتھ دینے کا مطالبہ کیا جاتا تھا۔ سجاد ظہیر نے اس بات پر زور دیا تھا کہ ادیب یا شاعر کو اپنے زمانے کی سیاسی و سماجی تحریکات کا شعور رکھنا چاہیے۔ اس کا اپنا ایک مخصوص تصور انقلاب ہونا چاہیے۔ چونکہ ترقی پسند تحریک اشتراکی جمہوریت کو اس وقت کا سب سے بڑا میلان و رجحان قرار دیتی تھی اس لیے اس نے اس بات پر زور دیا کہ تخلیق کار نہ صرف اس کا شعور رکھے بلکہ اسے اپنے تخلیقی عمل کا حصہ بھی بنائے۔ مارکسزم کو ایک سماجی اور معاشی نظام قرار دینے کے ساتھ ترقی پسند تحریک اس بات پر زور دیتی تھی کہ یہی وہ نظریہ حیات ہے جس سے ایک مبنی بر انصاب معاشرہ قائم کیا جا سکتا ہے۔

4۔ اجتماعی یا انفرادی تخلیقی رجحان کی اہمیت پر اصرار

ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کیا ایک اجتماعی تخلیقی رجحان پر زور دیا جانا چاہیے یا ادیب و شاعر کو آزاد چھوڑ دینا چاہیے کہ وہ جس طرح چاہے اپنے طور پر ادبی تخلیق کا فریضہ انجام دے۔ ترقی پسند نظریہ سازوں میں اس پر اختلاف تھا۔ احتشام حسین کے نزدیک ضروری نہیں ہے کہ ہر ادیب و شاعر اشتراکی نقطہ نظر ہی رکھتا ہو۔ ان کے مطابق ادب کا تعلق سماج اور زندگی سے ہونا چاہیے پھر چاہے ادیب یا شاعر کا نقطہ نظر خالصتاً اشتراکی نہ ہو۔ اس کے برعکس مجنوں

گورکھپوری اجتماعی ادبی شعور کے قائل تھے ان کے نزدیک ادب کو جماعتی ہونا چاہیے۔ وہ لکھتے ہیں:

''ادب کا تعلق ہمیشہ کسی کسی نہ جماعت سے رہے گا اور ادیب کو بہر حال کسی نہ کسی حد تک جانبدار رہنا ہے۔ اب ہم اس جماعت کا ساتھ دیں جو مستقبل کے سنگ آگے بڑھتی جا رہی ہے یا اس جماعت کے ساتھ رہیں جو یا تو جہاں کی تہاں رہنا چاہتی ہے یا الٹے پاؤں واپس جانا چاہتی ہے۔'' 8

مندرجہ بالا اقتباس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ مجنوں گورکھپوری اس بات کے قائل تھے کہ ادیب و شاعر کو کسی نہ کسی جماعت سے وابستہ ہونا چاہیے۔ ظاہر ہے کہ یہ رویہ نہ ہی تعمیری ہے اور نہ ہی ادیب و شاعر کی آزادی اظہار کی تائید کرنے والا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ آگے چل کر مجنوں گورکھپوری نے اس بات پر زور دیا ہے کہ ادب جماعتی ہو کر بھی صحیح معنوں میں اسی وقت ادب کہلانے کا مستحق ہے جب وہ جماعت کے نصب العین سے بڑھ کر نصب العین اور جماعتی فکر سے بڑی اور وسیع فکر کا حامل ہو۔ چونکہ اس بات پر زور دیا جا رہا تھا کہ ادیب معاشرے سے متاثر بھی ہوتا ہے اور معاشرے کو متاثر بھی کرتا ہے اس لیے ضروری تھا کہ ادیبوں اور شاعروں سے یہ مطالبہ کیا جائے کہ وہ ادبی اسلوب اظہار کو عوامی زبان اور لب و لہجے سے قریب رکھیں۔ تا کہ عام لوگ بھی شاعر و ادیب کے خیالات سے واقف ہو سکیں۔ سردار جعفری نے ادب کو عوامی ادب بنانے پر زور دیتے ہوئے لکھا ہے کہ شاعر و ادیب کا رشتہ عوام کے ساتھ مضبوط ہونا چاہیے اور ان عوام میں مزدور اور کسان بھی شامل ہیں۔

5۔ ادب کو عصری حقائق کا ترجمان ہونا چاہیے

ترقی پسندوں نے ادب سے جس روح عصر کا مطالبہ کیا تھا اس نے بعض اوقات یہ غلط فہمی پھیلا دی کہ ادب کو صحافت سے قریب ہونا چاہیے لیکن کئی بڑے ترقی پسند ناقدین نے اس غلط فہمی کا ازالہ کیا اور یہ لکھا کی کہ ادب میں عصر بھی ہو اور اس میں ماوراعصر بھی کچھ ہونا چاہیے۔ ادب صحافت نہیں ہے کہ ادیب و شاعر محض یہ بتا دے کہ کیا ہو رہا ہے بلکہ اپنی تخلیق میں اسے مستقبل کے امکانات اور کیا ہونا چاہیے کی خواہش کو بھی شامل کرنا چاہیے۔ کیونکہ ادب محض حقائق کی عکاسی نہیں بلکہ حقیقت اور تخیل کے باہمی امتزاج کا پیدا کردہ ایک ایسا اسلوب اظہار ہے جو نئے امکانات

کی تلاش کرتا ہے۔

6۔فن سے زیادہ موضوع پر زور

ایک بات عام طور پر یہ کہی جاتی رہی ہے کہ ترقی پسندوں کے نزدیک ادب پارے میں موضوع زیادہ اہمیت رکھتا ہے اور فنی تقاضے کم۔ یہ غلط فہمی اس لیے پیدا ہوئی کہ ترقی پسند ادب کے نام پر ایسی تخلیقات کو بھی ادب قرار دیا گیا جن میں فنی عناصر کم اور جذباتی چیخ و پکار زیادہ تھی لیکن سنجیدہ ترقی پسند ناقدین نے ادب اور مواد کے رشتے کو نہ صرف یہ کہ تسلیم کیا بلکہ اس کی اہمیت پر بھی زور دیا۔ یہ بات رالف فاکس نے بھی کہی تھی کہ ادبی و شعری تخلیق کے لیے موضوعی مواد خارجی اور مادی دنیا مہیا کرتی ہے لیکن اس کی ادبی صورت گری کر کے اسے دلکش اور موثر بنانے کا کام ادیب یا شاعر ہیئت اور اسلوب کے ذریعے کرتا ہے۔ پروفیسر احتشام حسین نے بھی اس پر زور دیا ہے کہ مواد اور ہیت کی وحدت فن کی معراج ہے اور ترقی پسند ادب اس کی تلقین کرتا ہے۔ ڈاکٹر عبدالعلیم، آل احمد سرور اور ممتاز حسین جیسے ناقدین بھی ادب میں فن کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں۔

7۔ماضی کے ادب کو ناکام تخلیقی تجربہ قرار دینا

ابتدا میں ترقی پسند ارباب مجاز نے ماضی کے ادب کو فرسودہ اور بورژوا ادب قرار دیا تھا کیونکہ ان کے مطابق یہ ادب زندگی کی صداقتوں سے خالی تھا لیکن جلد ہی انھیں احساس ہو گیا کہ یہ رویہ درست نہیں ہے۔ سردار جعفری نے ''پیغمبران سخن'' نامی کتاب لکھی اور ماضی کے ادب کو بھی بڑا ادب قرار دیا۔ ترقی پسند ادیبوں، شاعروں اور نظریہ سازوں سے یہ مطالبہ کیا گیا کہ وہ نہ صرف ماضی کے ادب سے اپنا رشتہ قائم رکھیں بلکہ سماجی حقیقت نگاری کے نقطہ نظر سے کلاسکی ادب کی تفہیم، تعبیر اور تشریح کا فریضہ بھی انجام دیں۔

8۔ادب میں عام اجتماعی زندگی اور تہذیب کی عکاسی پر زور

چونکہ ہندوستان مختلف ثقافتوں، تہذیبوں، زبانوں اور عقیدوں کا ملک ہے اس لیے اس کی تہذیب یک رنگ نہ ہو کر رنگا رنگ ہے لیکن اس رنگارنگی کے باوجود یہاں کے باشندوں کی ایک اجتماعی فکر، رویہ اور اخلاقیات ہے۔ کسی بھی تحریک کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ ان ادبی، لسانی، مذہبی، جغرافیائی و علاقائی، تضادات کے مابین ایک قدر

مشترک کوفروغ دے۔ترقی پسند ادبی تحریک کے بانیوں نے بھی اس ضرورت کومحسوس کر لیا تھا اور ایک نئ عوامی تہذیب کوجنم دینے اور پروان چڑھانے کوتحریک کا نصب العین قرار دیا تھا۔اسی لیے ہندوستان کی تقریباً تمام بڑی زبانوں کے ادیبوں اور شاعروں کو نہ صرف اس تحریک کے مقاصد سے واقف کرایا گیا بلکہ انھیں تحریک میں عملی شرکت کی دعوت بھی دی گئی۔

بحیثیت مجموعی ترقی پسند ادبی تحریک ایک ایسے سماجی انقلاب کی سمت اجتماعی پیش رفت کی حیثیت رکھتی ہے جو جبر واستحصال اور غربت وافلاس سے پاک ایک ایسا معاشرتی نظام وجود میں لائے جس میں ہر طرح کی شخصی آزادی کا تحفظ ہو سکے۔ چونکہ اس تحریک کے بانیوں میں سے زیادہ تر افراد روس کے اشترا کی انقلاب اور اس کے نتیجے میں وجود میں آنے والے معاشرے سے متاثر تھے اس لیے اس تحریک کا مقصد انھوں نے ایک ایسے نظام کے قیام کو قرار دیا جو اشترا کیت کی بنیاد پر قائم کیا گیا ہو۔

ترقی پسند ادبی تحریک اور اردو افسانہ

اردو کی تمام اصناف ادب میں جس صنف ادب کو ترقی پسند ادبی تحریک نے سب سے زیادہ متاثر کیا وہ اردو افسانہ ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس (1936) سے پیش تر پریم چند اپنے زیادہ تر افسانے تخلیق کر چکے تھے جو آج بھی اردو افسانہ نگاری کا معیار تسلیم کیے جاتے ہیں۔ ان کے یہ افسانے اور ترقی پسند ادبی تحریک کے پہلے اجلاس میں ان کا صدارتی خطبہ ان کے بعد آنے والے افسانہ نگاروں کے لیے ایک رول ماڈل ثابت ہوا۔ پریم چند ادب سے زندگی کا رشتہ استوار کر چکے تھے۔ ہندوستان کے دیہی معاشرے اور اس کے مسائل نیز دیگر استحصالی صورتوں کو انھوں نے انتہائی کامیابی کے ساتھ اردو افسانے کا موضوع بنایا تھا۔ اس کے علاوہ وہ پہلے ایسے تخلیق کار ہیں جنہوں نے ہمیشہ تخلیق کو تخلیق کار کے سماجی، سیاسی نقطہ نظر سے مربوط رکھا۔ اگر پریم چند نہ ہوتے تو بہت سے دوسرے افسانہ نگاروں کے لیے یہ مشکل ہوتا کہ وہ اپنی نظریاتی وابستگی کا فن کارانہ اظہار کر سکیں۔ ذیل میں ہم ان افسانہ نگاروں کے بارے میں گفتگو کریں گے جنہیں ادبی اور تخلیقی نیز فکری سطح پر پریم چند اور ترقی پسند تحریک دونوں نے متاثر کیا ہے۔ وہ چاہے کرشن چندر ہوں کہ منٹو، بیدی ہوں کہ عصمت یا پھر دوسرے افسانہ نگار، سب نے کسی نہ کسی سطح پر پریم چند کا اثر قبول کیا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ انھوں نے پریم چند سے ہٹ کر فنی و فکری سطح پر نئے تجربے بھی کیے ہیں۔ جب ہم ترقی پسند افسانے کا ذکر کرتے ہیں تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ 1936 کے بعد کا افسانہ بڑی حد تک اپنے فکری اور نظریاتی سرچشموں کے لیے ترقی پسند ادبی تحریک پر انحصار کرتا ہے۔

کرشن چندر

کرشن چندر وہ پہلے افسانہ نگار ہیں جنہوں نے ترقی پسند تحریک کے منشور کو من و عن نہ صرف یہ کہ تسلیم کیا بلکہ اپنے تخلیقی سفر میں ان نظریات کو ہمیشہ مقدم رکھا۔ وہ ہر اعتبار سے ایک اشتراکی ادیب تھے اور اشتراکیت سے یہی غیر

معمولی وابستگی کبھی کبھی ان کے افسانوں کوفنی اعتبار سے کمزور بنا دیا کرتی تھی۔ وہ رومانیت سے حقیقت پسندی کی طرف آئے اور کئی ایسے بڑے افسانے لکھے جنہیں ترقی پسند افسانے کا شناخت نامہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ جہلم میں ناؤ پر، آنگی اور پورے چاند کی رات جیسے خوبصورت رومانی افسانے لکھنے والے کرشن چندر نے جب سماجی حقیقت نگاری کے نقطہ نظر سے ان مسائل کی طرف توجہ دی جنہیں ترقی پسند تحریک نے اپنے مینی فیسٹو کا حصہ بنایا تھا تو وہ ایک بڑے سماجی حقیقت نگار بن کر ابھرے۔ ان داتا، پیشاور ایکسپریس، مہالکشمی کا پل، دوفرلانگ لمبی سڑک اور کالو بھنگی جیسے شاہکار افسانے لکھ کر انھوں نے ترقی پسند ادبی روایت کو مستحکم کیا۔ خصوصاً کالو بھنگی تو ان کے فن کا نقطہ عروج ہے۔ کشن چندر کے اہم افسانوں میں سماجی صورتحال اور اشترا کی نظریات جس طرح باہم آمیز ہوتے ہیں وہ انتہائی قابل غور ہے۔ ان کے بعض افسانے فنی اعتبار سے کمزور ضرور ہیں لیکن ان کی شاعرانہ نثر ان افسانوں کو بھی ایک موثر تخلیقی تجربہ بنا دیتی ہے۔ اکثر و بیشتر کرشن چندر کا یہ انتہائی رواں، سلیس اور شعریت سے بھر پور اسلوب اظہار قاری کی کمزوری بن جاتا ہے۔ وہ کرشن چندر کے سحر انگیز اسلوب میں کھو جاتا ہے اور اس کی نظر ان خامیوں کی طرف بالکل نہیں جاتی جو ان افسانوں میں فن کے اعتبار سے پائی جاتی ہیں۔ بلا شبہ وہ ایک Idealist تھے اور انھیں اپنا نقطہ نظر بے حد عزیز تھا۔ یہی سبب ہے کہ وہ اکثر و بیشتر توازن قائم نہیں رکھ پاتے تھے اور ان کی بعض تحریریں ادب سے ہٹ کر پروپیگنڈہ بن جایا کرتی تھیں لیکن ان کے شاہکار افسانوں کے ساتھ ایسا نہیں ہے۔ بنگال کے قحط پر انھوں نے ان داتا جیسا شاہکار افسانہ لکھا۔ اسی طرح تقسیم ہند کے ہولناک فسادات کی کہانی پیشاور ایکسپریس کی زبانی بیان کی، ایسے ہولناک فسادات اور انسانیت سوز مظالم کہ لو ہے کہ ایک بے جان ریل گاڑی بھی چیخ پڑتی ہے۔ اسی طرح ان کا شہرۂ آفاق افسانہ ''کالو بھنگی'' بھی ایک بڑے سماجی المیے کی انتہائی سچی تصویر پیش کرتا ہے۔ کرشن چندر سے یہ شکایت رکھنے والے کہ وہ اپنی نظریاتی وابستگی پر اکثر و بیشتر افسانے کے فنی تقاضوں کو قربان کر دیتے ہیں، جب ''کالو بھنگی'' کا مطالعہ کرتے ہیں تو ان کی تمام شکایت رفع ہو جاتی ہے کیونکہ یہ کرشن چندر کا وہ افسانہ ہے جس میں انہوں نے فن کی بلندیوں کو چھو لیا ہے۔ افسانے کی ان چند سطروں کو دیکھئے جن میں کرشن چندر نے ہمارے معاشرے کی ایک سنگین حقیقت کو قید کر لیا ہے:

''جب وہ مرا اس روز بھی کوئی خاص بات نہ ہوئی۔ روز کی طرح اس روز بھی ہسپتال کھلا، ڈاکٹر صاحب نے نسخے لکھے، کمپونڈر نے تیار کیے، مریضوں نے دوا لی اور گھر لوٹ گئے۔ پھر روز کی طرح ہسپتال بھی بند ہوا اور گھر آن کر ہم نے آرام سے کھانا کھایا، ریڈیوں سنا اور لحاف اوڑھ کر سو گئے۔ صبح اٹھے تو پتہ چلا کہ پولیس والوں نے از راہ کرم کالو بھنگی کی لاش ٹھکانے لگوا دی۔ اس پر ڈاکٹر صاحب کی گائے اور کمپاؤنڈر صاحب کی بکری نے دو روز تک نہ کچھ کھایا نہ پیا اور دروازے پر کھڑی کھڑی چلاتی رہیں، جانوروں کی ذات ہے نہ آخر۔'' 9

آپ نے اقتباس پر غور کیا، کالو بھنگی کی موت کا اثر ان انسانوں پر نہیں ہوتا جن کی اس نے گذشتہ چالیس سالوں سے خدمت کی تھی اور ان کے معمولات میں کوئی فرق نہیں آتا۔ لیکن گائے اور بکری جیسے بے زبان جانور اس کے جانے کا غم محسوس کرتے ہیں۔ اور دو دن تک کھانا نہیں کھاتے۔ یہی وہ اسلوب اظہار ہے جو نظریے کو فن کی معراج بنا دیتا ہے۔ یہاں صورتحال کی Irony افسانہ نگار کی تھوپی ہوئی نہیں بلکہ خود سے پیدا ہوئی محسوس ہوتی ہے اور یہی ایک بڑے افسانہ نگار کا کمال ہے۔ کرشن چندر کے بارے میں عام طور پر یہ کہاں جاتا ہے کہ انھوں نے کبھی فرد کو اپنے افسانے کا موضوع نہیں بنایا یعنی وہ معاشرے کی اجتماعی صورتوں اور فرد پر ان کے اثرات کی عکاسی تو کرتے تھے لیکن کسی کردار کی داخلی کشمکش اور نفسیاتی و جذباتی کیفیت پر قلم نہیں اٹھاتے ہیں لیکن ان کا افسانہ کالو بھنگی اس الزام کی نفی کرتا ہے۔

سعادت حسن منٹو

کرشن چندر کے ہم عصروں میں منٹو ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جو ایک بڑے سماجی حقیقت نگار کی حیثیت رکھتے ہیں لیکن ترقی پسند ادبی تحریک سے ان کی وابستگی کرشن چندر کی طرح غیر مشروط نہیں تھی۔ منٹو نے ان موضوعات پر بھی قلم اٹھایا جن سے عام طور پر اس دور کے دوسرے افسانہ نگار بچتے رہے ہیں۔ ان پر عریانی اور فحاشی کا الزام بھی لگا اور

اسی وجہ سے ان کے رشتے انجمن ترقی پسند مصنفین سے باقی نہیں رہ سکے۔منٹو نے جسم فروش عورتوں کی زندگی، ان کے مسائل اور ان کی داخلی کیفیات کی ترجمانی جس فنی چابکدستی سے کی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ وہ جنس کو انسانی جبلت کا ایک اہم حصہ تصور کرتے تھے اور اس سے وابستہ مسائل کی عکاسی ادب میں کرنے کو برا نہیں سمجھتے تھے۔ان کے افسانے ہتک کی سوگندھی ان کا ایک ایسا کردار ہے جسے شائد ہی اردو کے کسی افسانہ نگار نے اپنے افسانے کا موضوع بنایا ہو۔جنسی مسائل کے علاوہ منٹو نے دوسرے سماجی مسائل کو بھی افسانوں کا موضوع بنایا۔ان کا افسانہ نیا قانون ہمیں یہ بتاتا ہے کہ خواہ کتنے ہی قوانین بنا دیے جائیں طاقتور کے ظلم سے کمزور کو بچایا نہیں جا سکتا۔اس افسانے کا کردار منگو کوچوان انتہائی سادہ لوح انسان تھا اور اس بات پر یقین رکھتا تھا کہ نئے قانون کے آتے ہی فرنگی سواریوں کے ذریعے اس کا استحصال بند ہو جائے گا لیکن ایسا نہیں ہوا اور منگو کوچوان جیل میں بند کر دیا گیا۔ جب وہ نیا قانون نیا قانون چلاتا ہے تو تھانے کا ایک حولدار اس سے کہتا ہے قانون نیا کہاں ہے وہی پرانا ہے۔اس ایک جملے سے منٹو ایک بڑی سماجی حقیقت کو چند لفظوں میں قید کر لیتے ہیں۔یعنی کوئی بھی قانون بنے وہ صرف طاقتور کے ہاتھوں میں ایک ہتھیار بن کر رہ جائے گا۔تقسیم ہند کے المیے پر بھی منٹو نے کھول دو اور ٹوبہ ٹیک سنگھ جیسے شاہکار افسانے لکھے۔ہوش مند سیاست دانوں کے ذریعے ہندو، مسلم اور سکھ پاگلوں کی تقسیم ایک ایسا طنز ہے جو ہمارے سیاسی نظام کی سفاکی، سنگ دلی اور غیر انسانی روش کو بے نقاب کر دیتا ہے۔ پاگل ٹوبہ ٹیک سنگھ بسنے کے لیے نہ ہندوستان کا انتخاب کرتا ہے اور نہ پاکستان کا، وہ زمین کے اس ٹکڑے پر مر جاتا ہے جسے No Man's Land کہتے ہیں یعنی دو ملکوں کے درمیان کی وہ تھوڑی سی زمین جس کا کوئی مالک نہیں۔اسی طرح افسانہ ’’کھول دو‘‘ منٹو کے فن کا شاہکار ہے۔اپنی ہی قوم کے رضا کاروں کے ہاتھوں سکینہ کی مسلسل آبروریزی اور پھر اس کو نیم مردہ حالت میں اس کے باپ سراج الدین کے ذریعے ہسپتال پہونچایا جانا اور پھر کھول دو کے لفظ سے ایک بڑے سماجی المیے کا سامنے آنا افسانے کے قاری کو ساکت کر دیتا ہے:

’’ڈاکٹر نے اسٹریچر پر پڑی لاش کی طرف دیکھا اور اس کی نبض ٹٹولی اور سراج الدین سے کہا۔’’کھڑکی کھول دو۔‘‘ سکینہ کے مردہ جسم میں جنبش ہوئی۔ بے

جان ہاتھوں سے اس نے ازار بند کھولا اور شلوار نیچے سرکا دی۔ بوڑھا سراج
الدین خوشی سے چلایا۔''زندہ ہے...... میری بیٹی زندہ ہے۔''ڈاکٹر سر سے پیر
تک پسینے میں غرق ہو گیا۔''10

یہ اور ایسے ہی کتنے تجربے منٹو نے اپنے افسانوں میں کیے، موزیل، گرمکھ سنگھ کی وصیت، ٹھنڈا گوشت، کالی شلوار جیسے افسانے زندگی اور معاشرے کی سچی تصویریں پیش کرتے ہیں۔منٹو کا کمال یہ ہے کہ تمام ترقی پسند افسانہ نگاروں میں وہ واحد افسانہ نگار ہیں جو بہت کم کہہ کر بھی بہت کچھ کہہ دینے کا ہنر جانتے ہیں۔منٹو کو ریا کارانہ اخلاقیات سے نفرت ہے وہ سماج کی گندگی کو چھپانے میں نہیں اسے دکھانے میں یقین رکھتے ہیں۔جنس ان کے یہاں ایک ناگزیر انسانی جبلت اور ایک بڑے سماجی مسئلے کی صورت میں سامنے آتی ہے۔ وہ جسم فروش عورتوں کے شریف گاہکوں کو بڑی ہی بے رحمی سے بے نقاب کرتے ہیں لیکن ان پیشہ ور عورتوں کے اندر بھی عام انسانی جذبات و احساسات کی دنیا آباد ہے، منٹو اپنے قاری کو اس سے بھی روشناس کراتے ہیں۔اور یہی برہنہ سماجی حقیقت نگاری منٹو کے افسانوں کی شناخت کہی جا سکتی ہے۔

راجندر سنگھ بیدی

راجندر سنگھ بیدی اردو کے مشکل پسند افسانہ نگار کہے جاتے ہیں کرشن چندر، منٹو اور عصمت کے مقابلے میں وہ کم پڑھے گئے اور اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ وہ افسانے کی تخلیق کے دوران اس کی فنی تراش و خراش پر زیادہ زور دیتے تھے اور اس وجہ سے ان کی کچھ کہانیاں خاصی پیچیدگی رکھتی ہیں۔ان پر زبان کے سلسلے میں بھی اعتراضات ہوئے اور انھیں اس سلسلے میں خاصہ غیر محتاط کہا گیا۔ دراصل بیدی اپنے افسانوں میں جس طرح علامتوں اور استعاروں سے کام لیتے ہیں اور دیو مالائی تصورات نیز اساطیری کرداروں کو بحیثیت پس منظر کے اپنی کہانیوں میں استعمال کرتے ہیں، وہ انھیں ایک مشکل افسانہ نگار بنا دیتا ہے۔انھوں نے کبھی کرشن چندر کی طرح سماج کا افسانہ نہیں لکھا بلکہ وہ فرد کی نفسیاتی کیفیات کو اور افراد معاشرہ کے آپسی رشتوں کو اپنے افسانوں کا موضوع بناتے ہیں۔ڈاکٹر محمود کاظمی رقم طراز ہیں:

''وہ اپنے افسانوی سفر کے آغاز سے ہی اس حقیقت سے باخبری کا ثبوت دیتے ہیں کہ ہندوستانی معاشرہ رشتوں اور بندھنوں کی پاکیزگی اور سالمیت کو اپنے سماجی وجود کی بقا کا ضامن مانتا ہے۔ ہر شخص کی شناخت کا سبب وہ سماجی درجہ ہے جو اسے کسی کے بھائی، باپ، بیوی، لڑکے، شوہر اور بہن ہونے کی حیثیت حاصل ہوتا ہے۔ وہ اپنے کرداروں کی نشوونما میں اس بات کا خیال رکھتے ہیں کہ گھریلو رشتوں پر سماجی رشتوں کو فوقیت دینے سے جو بکھراؤ اور انتشار پیدا ہوتا ہے اسے ان کرداروں کے ذریعے پیش کیا جائے۔''[11]

راجندر سنگھ بیدی کی یہی فنی بصیرت بھولا، تلادان اور لاجونتی جیسے شاہکار افسانوں میں نظر آتی ہے۔ تلادان کا بابو اپنی ماں سے اپنے وزن کے برابر اناج تول کر زمیندار کی بیوی کو دینے کے لیے کہتا ہے اور اس دنیا سے رخصت ہو جاتا ہے۔ اپنے اس عمل کے ذریعے وہ جاتے جاتے یہ احساس دلا جاتا ہے کہ دھوبی کا بیٹا ہو یا زمیندار کا دونوں کو یکساں سماجی حیثیت حاصل ہونی چاہیے۔ لاجونتی بیدی کا ایک ایسا افسانہ ہے جو تقسیم ہند کے المیے سے پیدا ہوا ہے۔ فسادیوں کے ذریعے اغوا کیے جانے کے بعد جب لاجونتی واپس آ جاتی ہے تو اس کا شوہر سندر لال جو ایک سماجی کارکن ہے، اسے قبول کر لیتا ہے لیکن یہی قبولیت لاجونتی کا المیہ بن جاتی ہے:

''جب بہت سے دن بیت گئے تو خوشی کی جگہ پورے شک نے لے لی۔ اس لئے نہیں کہ سندر لال بابو نے پھر وہی پرانی بدسلوکی شروع کر دی تھی بلکہ اس لئے کہ وہ لاجو سے بہت ہی اچھا سلوک کرنے لگا تھا۔ ایسا سلوک جس کی لاجو متوقع نہ تھی۔۔۔۔۔ وہ سندر لال کی وہی پرانی لاجو ہو جانا چاہتی تھی جو گاجر سے لڑ پڑتی اور مولی سے مان جاتی لیکن اب لڑائی کا سوال ہی نہ تھا۔ سندر لال نے اسے یہ محسوس کرا دیا جیسے وہ۔۔۔۔ کانچ کی کوئی چیز ہے جو چھوتے ہی ٹوٹ جائے گی۔۔۔۔۔ اور لاجو آئینے میں اپنے سراپا کی طرف

دیکھتی اور آخر اس نتیجے پر پہنچتی کہ وہ اور تو سب کچھ ہوسکتی ہے پر لاجونہیں

ہوسکتی۔وہ بس گئی پر اجڑ گئی۔'' 12

یعنی عورت بیوی بن کر رہنا چاہتی ہے دیوی بن کر نہیں۔سندر لال کے اس بدلے ہوئے رویے میں اسے ریاکاری کی جھلک دکھائی دیتی ہے اور یہیں سے اس کے المیے کا آغاز ہوتا ہے۔بیدی کو انسانی فطرت کا ایک بڑا نباض کہا جاتا ہے۔وہ جس باریک بینی سے انسانی رویے اور طرز عمل کو اپنے افسانے کی بنیاد بناتے ہیں وہ اردو کے دوسرے افسانہ نگاروں کے یہاں کم ہی نظر آتا ہے۔

خواجہ احمد عباس

ترقی پسند افسانے کی ایک اہم کڑی خواجہ احمد عباس بھی ہیں۔ابابیل، سردار جی، بارہ گھنٹے، ایک لڑکی سات دیوانے اور نیلی ساڑی جیسے اہم افسانے لکھ کر انھوں نے سماجی حقیقت نگاری کی روایت کو بے حد مضبوط کیا ہے۔وہ عصری سماجی حقائق سے گہری وابستگی رکھتے تھے جس کے سبب سے ان کے کردار اسی معاشرے کے جیتے جاگتے افراد نظر آتے ہیں۔وہ اقتصادی بدحالی، مذہبی منافرت، جرم اور فرقہ وارانہ تصورات کو اپنے افسانوں میں انتہائی فطری طور پر پیش کرتے ہیں۔ان کا افسانہ سردار جی اسلوب اظہار کی خوبصورتی اور بے باک حقیقت نگاری کی بنا پر فسادات کے متعلق افسانوں میں ایک اہم حیثیت رکھتا ہے۔ چند مسلمان لڑکوں کی زبانی سکھوں کے تعلق سے لطائف بیان کر کے ان کا مذاق اڑانا اور پھر ایک سکھ کو اپنی جان کی بازی لگا کر مسلمانوں کو بچاتے ہوئے دکھایا جانا اس کہانی کا موضوع ہے۔خواجہ احمد عباس نے بڑے ہی فنکارانہ طور پر اس حقیقت کی جانب اشارہ کیا ہے کہ سچا انسان ہندو بھی ہوسکتا ہے، مسلمان بھی، سکھ بھی اور کسی دوسرے مذہب کا بھی اور ہمیں ایسے ہی سچے انسانوں کی ضرورت ہے۔

عصمت چغتائی

ترقی پسند افسانے کی ایک اہم آواز عصمت چغتائی کی آواز ہے جنہیں متوسط مسلم طبقے کے مسائل کے حوالے سے ایک بے رحم سماجی حقیقت نگار قرار دیا جاتا ہے۔ان کا تلخ لب ولہجہ بے پناہ کاٹ کا حامل ہے۔وہ اپنے کردار سے ہمدردی بھی رکھتی ہیں اور اس پر عمل جراحی بھی کرتی ہیں۔عصمت کو خواتین افسانہ نگاروں میں سب سے بولڈ

افسانہ نگار قرار دیا جاتا ہے اور اس کا سبب یہ ہے کہ وہ اپنی بات بغیر کسی لاگ لپیٹ کے کرتی ہیں۔ متوسط طبقے کی عورتوں کے جنسی جذبات اور مختلف النوع مسائل پر انہوں نے جو افسانے لکھے ہیں وہ قابل ذکر حد تک ایک واضح اور نشتریت سے مملو اسلوب اظہار کے حامل ہیں۔ چونکہ عصمت کے فن اور ان کے افسانوں پر تفصیلی گفتگو مقالے کے پانچویں باب میں کی گئی ہے اس لئے بات یہیں ختم کی جاتی ہے۔

اوپندر ناتھ اشک

اوپندر ناتھ اشک راجندر سنگھ بیدی کے ہم عصر افسانہ نگاروں میں ایک اہم مقام رکھتے ہیں۔ ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ 'نورتن' 1930 میں اور دوسرا مجموعہ 'عورت کی فطرت' 1933 میں شائع ہوا۔ سماجی حقیقت نگاری اور اصلاح پسندی ان کے ابتدائی افسانوں کی شناخت ہے۔ ان ابتدائی مجموعوں میں شامل افسانے کسی حد تک عام روایتی افسانے قرار دیے جا سکتے ہیں لیکن جب ان کے افسانوں کا تیسرا مجموعہ 'ڈاچی' منظر عام پر آیا تو ان کے ادبی اور تخلیقی سفر کا سنگ میل قرار پایا۔ اس مجموعے کے افسانوں میں اس وقت کی سیاسی تحریکات کی بازگشت سنائی پڑتی ہے۔ اشک پر ایک الزام یہ ہے کہ ان کے بیشتر افسانوں میں رومانیت اور داخلیت زیادہ غالب ہے لیکن یہ بات زیادہ درست نہیں ہے ان افسانوی مجموعوں کونپل، قفس اور ناسور میں شامل افسانے بلاشبہ جذباتیت کا گہرا رنگ رکھتے ہیں لیکن پس ماندہ طبقات کی زندگی اور ان کی مختلف مسائل کی کامیاب عکاسی بھی ان میں پائی جاتی ہے۔ فنی اعتبار سے انھیں ایک اچھا ''کرافٹ مین'' قرار دیا جا سکتا ہے۔ وہ پلاٹ میں واقعات کی ترتیب و تنظیم کا خاص خیال رکھتے ہیں۔ ایک اور لحاظ سے ان کے افسانے انفرادیت رکھتے ہیں کہ ان میں مصنف کے نقطہ نظر کی بہت واضح عکاسی نہیں ملتی ہے۔ اگر ان کے افسانوں میں کسی مخصوص نقطہ نظر کی تلاش کی جائے تو مصنف یا افسانہ نگار بہت واضح طور پر سامنے نہیں آتا ہے بلکہ وہ اپنے نظریات کی ترسیل کے لیے کرداروں کے عمل سے ہی کہانی میں ایسی صورت حال پیدا کرتے ہیں جو ان کے مخصوص سماجی نظریات کے ابلاغ کا ذریعہ بن جاتی ہے۔ ان کا ایک افسانہ 'کاکڑاں کا تیلی' جو ان کے افسانوی مجموعے 'چٹان' میں شامل ہے، ایک اہم افسانہ ہے۔ اسے نہ صرف اشک کا بہترین افسانہ قرار دیا جا سکتا ہے بلکہ اہم ترقی پسند افسانوں میں بھی اس افسانے کا شمار کیا جا سکتا ہے۔ اشک نے اسلوب اظہار اور زبان و

بیان کے نقطہ نظر سے اہم اور نئے تخلیقی تجربے نہ کیے ہو لیکن عمدہ پلاٹ اور کرداروں کے فطری ارتقا کے باعث ان کے افسانے بے حد اہم ہیں۔

بلونت سنگھ

جس طرح پنجاب کی تہذیب اور وہاں کے معاشرے بالخصوص دیہی معاشرے کی فنکارانہ اور فطری عکاسی کے لیے راجندر سنگھ بیدی کا نام لیا جاتا ہے اسی طرح بلونت سنگھ بھی ایسے ہی افسانہ نگار ہیں جن کے افسانوں میں سکھوں کی طرز معاشرت کی جیتی جاگتی تصویریں نظر آتی ہیں۔ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ 'جگا' بے حد مشہور ہوا جس میں ان کا ایک افسانہ 'سزا' شامل ہے۔اس افسانے کو اردو کے اہم افسانوں میں شمار کیا جاتا ہے۔اس کے علاوہ دیمک، گرنتھی، اور بیمار جیسے افسانے بھی سماجی حقیقت نگاری کے ترقی پسندانہ نقطہ نظر کی اچھی نمائندگی کرتے ہیں۔ بلونت سنگھ کے افسانوں میں کردار نگاری کا ایک خاص سلیقہ پایا جاتا ہے۔ جگا ڈاکو اور بابو مانک لال اردو افسانے کے اہم اور زندہ کرداروں میں شامل کیے جا سکتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ ان کے یہاں مشاہدے کی وہ گہرائی اور انسانی نفسیات کا وہ شعور نظر نہیں آتا جو بیدی کے افسانوں میں پایا جاتا ہے لیکن باوجود اس کے وہ اردو کے ایک اہم افسانہ نگار ہیں۔خلیل الرحمٰن اعظمی رقم طراز ہیں:

> ''بلونت سنگھ کے تجربات ومشاہدات میں باسی پن یا اعادے کی کیفیت کبھی نہیں پیدا ہوتی، یہی وجہ ہے کہ ان کا ہر افسانہ لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کر لیتا ہے۔ان کے افسانوں میں ''کہانی پن'' اور قصے کا عنصر بھی بہت ہوتا ہے۔اس سے ان کی اپیل اوسط درجے کے ذہن کے لئے بھی ویسی ہی ہے جیسی ذہین طبقے کے لئے۔'' 13؎

حیات اللہ انصاری

حیات اللہ انصاری کو اصل شہرت ان کے ایک طویل ناول ''لہو کے پھول'' سے ملی لیکن انہوں نے کئی اچھے افسانے لکھے جن میں ''آخری کوشش'' کو بے حد اہمیت حاصل ہے۔خلیل الرحمٰن اعظمی نے اس افسانے کو پریم چند

کے افسانے ''کفن'' کی ترقی یافتہ شکل قرار دیا ہے۔ حیات اللہ انصاری کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''انوکھی مصیبت'' کے عنوان سے 1949 میں شائع ہوا جس میں کمزور پودا، بھرے بازار میں، اڑھائی سیر آٹا جیسے افسانے شامل ہیں جو ترقی پسند افسانے کی اچھی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان افسانوں میں جس قسم کی بے لاگ حقیقت نگاری ہمیں نظر آتی ہے اس پر ''انگارے'' کی قائم کردہ روایت کا اثر واضح طور پر نظر آتا ہے۔ وہ ترقی پسند ادبی تحریک بے حد متاثر ہونے کے باوجود اپنے افسانے کو بیجا خطابت اور انشاء پردازی سے بچاتے ہیں۔ ایک خاص قسم کی تفکر آمیز حقیقت نگاری ہمیں ان کے افسانوں میں نظر آتی ہے۔ مثال کے طور پر ان کا افسانہ ''پرواز'' پیش کیا جاسکتا ہے جس میں اسی طرح کی تفکر آمیز اور کسی قدر فلسفیانہ حقیقت نگاری سے کام لیا گیا ہے۔ حیات اللہ انصاری کے کچھ اور افسانے مثلاً شکر گزار آنکھیں، کالا دیو، بارہ برس کے بعد، سہارے کی تلاش اور ماں اور بیٹا بھی گہرے نفسیاتی مشاہدے اور باریک بینی کے نقطہ نظر سے کامیاب افسانے قرار دیے جاسکتے ہیں۔ حیات اللہ انصاری چونکہ گاندھیائی فلسفۂ حیات کے زیر اثر رہ کر تخلیق کا فریضہ انجام دیتے رہے ہیں اس لئے ایک خاص قسم کی سنجیدگی اور ٹھہراؤ ہمیں ان کے افسانوں میں نظر آتا ہے۔

بحیثیت مجموعی ترقی پسند افسانہ اگر ایک جانب پریم چند کی قائم کردہ سماجی حقیقت نگاری کی روایت کا تسلسل قرار دیا جاسکتا ہے تو دوسری طرف اس کے رشتے سماجی حقیقت نگاری کے تعلق سے اشتراکی افکار و نظریات سے بھی قائم ہیں۔ اگر ہم 1936 کے بعد 25 برسوں میں لکھے گئے افسانوں کا جائزہ لیں تو یہ اندازہ ہوگا کہ یہ افسانے اردو افسانہ نگاری کا عہد زریں قرار پاتے ہیں۔ ترقی پسند افسانے میں سماجی حقیقت نگاری، افسانہ نگار کا نظریہ حیات اور افسانے کے فنی تقاضے جس طرح اور جس حسن خوبی کے ساتھ باہم مربوط ہیں اس کے نتیجے میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ترقی پسند ادبی تحریک نے پریم چند کی سماجی حقیقت نگاری کی روایت سے نہ صرف یہ کہ فائدہ اٹھایا بلکہ اردو افسانے کو فنی اعتبار سے بھی ایک نئے مزاج و معیار سے مترادف کرایا۔ یہ افسانے احتجاجی ادب کا سرنامہ قرار دیے جاسکتے ہیں۔ ان میں جس طرح مختلف سماجی مسائل کو موضوع بنایا گیا اور جس طرح سماجی انصاف کی روح سموئی گئی ہے وہ ادب کو صحیح معنوں میں عکس حیات بھی بنا دیتی ہے اور نقد حیات بھی۔ کیا ہم کبھی پریم چند کے عیدگاہ، کفن، نجات

،سواسیر گیہوں اور ٹھا کر کا کنواں جیسے افسانوں کے ساتھ کرشن چندر کے کالو بھنگی اور پیشاورا کسپریس ،منٹو کے کھول دو،ٹو بہ ٹیک سنگھ اور نیا قانون ،بیدی کے لاجونتی،گرہن اور تلادان نیز عصمت کے چوتھی کا جوڑا اور دو ہاتھ جیسے افسانوں کو بھول سکتے ہیں ۔یہ وہ افسانے ہیں جو ادب میں سماجی حقیقت نگاری کی روایت کو آگے بڑھاتے ہیں ۔ان میں سماجی مسائل کا گہرا شعور اور جبر واستحصال کے خلاف جو احتجاجی فضا ملتی ہے وہ افسانے کے فن اور تکنیک سے بھی پوری طرح ہم آہنگ ہے اور یہی ترقی پسند افسانے کی سب سے بڑی خوبی ہے کہ یہ حقیقت نگاری کے ساتھ فنی معیارات پر بھی پورے اترتے ہیں ۔

ترقی پسند ادبی تحریک کی عصری معنویت

ترقی پسند ادبی تحریک اس وقت منصۂ شہود پر آئی جب ملک میں سیاسی بیداری عام ہورہی تھی اور مختلف اقسام کی سماجی وسیاسی تحریکات کے آغاز کے لیے ایک انتہائی سازگار فضا موجود تھی۔ یہی سبب ہے کہ اس تحریک کو ادبی سطح پر بھی پذیرائی حاصل ہوئی اور سماجی سطح پر بھی۔ ایسا نہیں تھا کہ محض اس تحریک سے وابستہ قلم کاروں نے سماجی حقیقت نگاری پر مبنی ادب لکھا اور اسے چند رسائل وجرائد نے شائع کر دیا اہم بات یہ تھی کہ قارئین کی ایک بڑی جماعت تیار ہوئی جس نے اس ادب سے سماجی شعور حاصل کیا۔ تخلیق ادب کے ذریعے سماج ومعاشرے کی اصلاح کس طرح کی جاسکتی ہے اور عوامی شعور کو اس سلسلے میں کیسے بیدار کیا جاسکتا ہے، ترقی پسند ادبی تحریک اس کی ایک انتہائی مناسب و موزوں مثال قرار دی جاسکتی ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آج اس تحریک کی کیا معنویت ہے اور عصر حاضر کے سماجی و معاشرتی مسائل کے حل کے تعلق سے اس تحریک کی کیا افادیت ہے؟ اس سوال پر غور کرنے سے پہلے ضروری ہے کہ ہم اس پر نظر ڈالیں کہ کیا وہ مسائل اب باقی نہیں رہے جو ترقی پسند ادب کا بالعموم اور ترقی پسند افسانے کا بالخصوص موضوع رہے ہیں۔ مثال کے طور پر آپ طبقاتی کشمکش اور اعلیٰ ذاتوں کے ذریعے پسماندہ طبقات اور نچلی ذاتوں کے استحصال اور ان کی شخصی وسماجی اہانت کے مسئلے کو لے لیجیے۔ ظاہر ہے کہ یہ مسئلہ آج بھی کم وبیش اسی صورت میں موجود ہے۔ آئے دن اخبارات میں خبریں آتی ہیں کہ فلاں گاؤں میں دولہے کو اس لیے گھوڑے سے اتار دیا گیا کہ وہ نچلی ذات کا ایک فرد تھا۔ پسماندہ طبقوں کی عورتوں کے ساتھ جنسی زیادتی روز کا معمول بنتی جارہی ہے۔ یہ صحیح ہے صورت حال پہلے سے کچھ بہتر ہے، ریزرویشن کی وجہ سے انہیں کچھ اختیارات وحقوق حاصل ہوئے ہیں لیکن سماجی تحقیر کے رویے میں ابھی بھی کمی نہیں آئی ہے۔ غربت آج بھی ہمارے ملک کا ایک اہم مسئلہ ہے، سطح غربت سے نیچے زندگی گزارنے والوں کی بڑی تعداد آج بھی دو وقت کی روٹی سے محروم ہے۔ انہیں پینے کا صاف پانی اور ادویات میسر نہیں ہیں۔ ترقی پسند ادبی تحریک نے انہی مسائل کی عکاسی پر زور دیا تھا۔ اس کے ساتھ ہی جس مذہبی

منافرت کے خلاف ترقی پسند ادب آواز بلند کرتا رہا ہے وہ آج عروج پر ہے۔اقلیت خوف کے زیر سایہ زندگی گزار رہی ہے اور روز ہی اس کے خلاف اجتماعی تشدد کی سنگین وارداتیں سامنے آرہی ہیں۔فسادات معمول بن گئے ہیں اور بے گناہوں کا قتل ایک عام بات ہو کر رہ گئی ہے۔چھوٹی چھوٹی بچیاں بھی محفوظ نہیں ہیں۔مجرمین کو سیاسی جماعتوں کی پشت پناہی حاصل ہے اور قانون بے دست و پا یہ سب ہوتے ہوئے دیکھ رہا ہے۔ہر طرف بے حسی کا دور دورہ ہے لوگ مرتے ہوئے انسان کو ظالموں سے چھڑانے کے بجائے اس کا ویڈیو بنانے میں زیادہ دلچسپی رکھتے ہیں۔کیا یہ صورت حال ہمیں ان افسانوں کی یاد نہیں دلاتی جو کم و بیش ایسے ہی مسائل پر لکھے گئے تھے۔کیا ''کھول دو'' کی سکینہ آج بھی جنسی درندگی کا شکار نہیں ہے؟ کیا آج بھی ہمارے سماج میں ''کالو بھنگی'' جیسے لوگ بشری اہانت کے مسئلے سے دوچار نہیں ہیں؟ کیا آج بھی ''چوتھی کا جوڑا'' کی کبری جہیز کے سبب راحت جیسے ناشکر گزار اور موقع پرست شخص کے ہاتھوں دق کا شکار ہو کر موت کو گلے نہیں لگا رہی ہے؟ کیا آج بھی ''کفن'' کی بدھیا بغیر علاج و معالجے کے دردزہ سے تڑپ تڑپ کر جان نہیں دے رہی ہے؟ ان تمام سوالوں کا جواب یہ ہے کہ آج بھی وہی سب کچھ ہو رہا ہے جس کی عکاسی ان افسانوں میں کی گئی ہے جو ترقی پسند ادبی تحریک سے وابستہ افسانہ نگاروں نے لکھے تھے۔اچھا اور بڑا ادب وہی ہوتا ہے جو کسی بھی عصر سے ماوراء ہو اور ہر دور کا قاری اس سے روشنی حاصل کر سکے۔بلاشبہ ترقی پسند ادبی تحریک نے ادیب و تخلیق کار کو اس کی سماجی ذمہ داریوں کا جو احساس دلایا تھا وہ آج کے تخلیق کار و ادیب کے لیے بھی اسی اہمیت کا حامل ہے۔ترقی پسند ادیبوں نے جس مذہبی منافرت اور انتہا پسندی کے خلاف آواز اٹھائی تھی اس کی معنویت نہ صرف یہ کہ برقرار ہے بلکہ اس میں بلاشبہ اضافہ ہی ہوا ہے۔بشری احترام اور انصاف و مساوات پر مبنی معاشرہ ابھی تک وجود میں نہیں آسکا ہے۔کرشن چندر نے اپنے افسانے ''کالو بھنگی'' میں کتنی صحیح اور سچی بات کہی تھی:

> ''میں افسانہ نگار ہوں، میں اک نئی کہانی گڑھ سکتا ہوں، ایک نیا انسان نہیں گڑھ سکتا۔اس کے لئے میں اکیلا کافی نہیں ہوں۔اس کے لئے افسانہ نگار اور اس کا پڑھنے والا اور ڈاکٹر اور کمپاؤنڈر اور بختیار اور گاؤں کے پٹواری اور نمبردار اور دوکاندار اور حاکم اور سیاست دان اور مزدور اور کھیتوں میں کام کرنے

والے کسان، ہر شخص کی لاکھوں کروڑوں اربوں آدمیوں کی اکھٹی مدد
چاہئے۔ میں اکیلا مجبور ہوں، کچھ نہیں کرسکوں گا۔ جب تک ہم سب مل کر ایک
دوسرے کی مدد نہ کریں گے یہ کام نہ ہوگا اور تو اسی طرح اپنی جھاڑو لئے میرے
ذہن کے دروازے پر کھڑا رہے گا۔ اور میں کوئی عظیم افسانہ نہ لکھ سکوں گا جس
میں انسانی روح کی مکمل مسرت جھلک اٹھے اور کوئی معمار عظیم عمارت نہ تعمیر
کر سکے گا جس میں ہماری قوم کی عظمت اپنی بلندیاں چھو لے اور کوئی ایسا گیت
نہ گا سکے گا جس کی پہنائیوں میں کائنات کی آفاقیت چھلک چھلک جائے۔ یہ
بھرپور زندگی ممکن نہیں جب تک تو جھاڑو لئے کھڑا ہے۔''14

جب تک ظلم باقی رہے گا، مسائل حل نہ ہوں گے، جبر واستحصال کی فضا برقرار رہے گی، ادیب اور تخلیق کار کی یہ ذمہ داری رہے گی کہ وہ ایک بہتر معاشرے کی تشکیل میں، اپنا کردار ادا کرتا رہے۔ یہی کام ترقی پسند ادیبوں نے بھی کیا تھا اور یہی آج کے ادیب کو بھی کرنا ہے۔ اور اس عمل میں ترقی پسند ادبی تحریک کی طرح ہی ایک اجتماعی تخلیقی و ادبی رویہ آج کے ادیب و تخلیق کار کو بھی اپنانا ہوگا۔

☆☆☆

حوالہ جات

1۔ روشنائی از سید سجاد ظہیر، ص42

2۔ رسالہ ہنس، اکتوبر 1935 بحوالہ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک از خلیل الرحمٰن اعظمی، ص32

3۔ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک از خلیل الرحمٰن اعظمی، ص43

4۔ ایضاً، ص43

5۔ ایضاً، ص45

6۔ناول اورعوام مصنف رالف فاکس،مترجم ڈاکٹر سید محمود کاظمی،(عرض مترجم)،ص15

7۔آل احمد سرور، نئے پرانے چراغ،ص361

8۔مجنوں گورکھپوری،ادب اور زندگی،ص161

9۔کالو بھنگی،کرشن چندر،کرشن چندر اوران کے افسانے،اطہر پرویز،ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ،2000،ص132

10۔کھول دو،سعادت حسن منٹو،منٹو کے نمائندہ افسانے،اطہر پرویز،ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ،2006، ص176

11۔راجندر سنگھ بیدی:ایک سماجی وتہذیبی مطالعہ،ص45

12۔لاجونتی،راجندر سنگھ بیدی،مجموعہ۔اپنے دکھ مجھے دے دو،مکتبۂ جامعہ لمیٹیڈ،دہلی،2011 ص21

13۔اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک از خلیل الرحمٰن اعظمی،ص203

14۔کالو بھنگی،کرشن چندر،کرشن چندر اوران کے افسانے،اطہر پرویز،ایجوکیشنل بک ہاؤس،،علی گڑھ،2006 ص141

باب دوم

تانیثیت اور نسائی حسیت

تانیثیت: تعریف و تعارف

نسائی حسیت: معنی و مفہوم

نسائی حسیت اور تانیثیت میں فرق

تانیثیت: تعریف وتعارف

لفظ تانیثیت تانیث سے مشتق ہے، تانیث کے معنی مونث (عورت، مادہ) ہونا، مونث بنانا، نسوانیت، مونث کی علامت وغیرہ کے ہیں۔اسی طرح انگریزی میں womanishness womanism, womanish, وغیرہ جیسے الفاظ کا استعمال عورت کے لیے کیا جاتا ہے۔جس کے معنی'' زنانہ پن'' یا ''عورت کے جیسا'' کے ہیں۔وقت کے ساتھ ان الفاظ اور ان کے معنی میں بھی تبدیلیاں رونما ہوتی رہی ہیں۔جیسے womanish یا womanism کے لیے feminism کا لفظ وجود میں آیا۔ feminism سے پہلے feminine اور feminist جیسے الفاظ ہمیں ملتے ہیں۔جن میں feminine کے معنی ''عورت سے متعلق'' اور feminist یعنی feminism(تانیثیت) کا حامل کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ یہاں پر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ لفظ feminism بطور اصطلاح کب، کہاں اور کس نے استعمال کیا؟ اب تک کی تحقیق کے مطابق feminism کا لفظ سب سے پہلے ایک فرانسیسی فلسفی فرانسکوئی میری چارلس فوریر (Francois Marie Charles Fourier) نے استعمال کیا ہے۔ (1) لیکن اس کے بعد مختلف مقامات پر کئی دانشوروں کے یہاں Feminism اور Feminist کا لفظ ایک ہی معنوں میں آیا ہے۔شائد اس کا سبب یہ ہو کہ اس وقت تک اس تحریک یا رویے کے خدو خال بہت واضح نہیں تھے۔فوریر نے اپنے ایک مضمون میں Feminism لفظ کا استعمال کیا ہے۔فوریر کے مطابق عورت اور مرد کو برابر کے مواقع ملنے سے انسانی صلاحیتوں کا فروغ ہوتا ہے جس سے سماجی توازن برقرار رہتا ہے۔اس کے مطابق ملازمت میں جنس کے اعتبار سے نہیں قابلیت کی بنا پر انتخاب ہونا چاہیے۔نیو ورلڈ انسائکلو پیڈیا (New Word Encyclopedia) کے مطابق 1837ء میں فوریر نے لفظ Feminism کا سب سے پہلے استعمال کیا۔(2) مشہور صحافی کرسٹن کانگرن (Cristen Congern) نے بھی اپنے مضمون The Man Who Coined Feminism میں Charles Fourier ہی کو لفظ Feminism کا وضع کرنے والا مانا

ہے۔(3)اس سلسلے میں پروفیسر شہناز نبی رقم طراز ہیں:

''محققین کا کہنا ہے کہ لفظ فیمنزم کا استعمال فرانسیسی فلاسفر چارلس فوریر نے 1837ء میں کیا تھا۔'' 1ے

لیکن اس رائے سے کئی لوگوں نے اختلاف بھی کیا ہے کہ لفظ ''Feminism'' کا استعمال سب سے پہلے چارلس فوریر نے کیا تھا۔ دسمبر 1896ء میں لندن کے ایک اخبار میں Eugenie Potonie Pierre نام کی ایک عورت نے واضح کیا کہ feminism کی اصطلاح کا استعمال اس نے اور Peer نامی ایک فرنچ فیمنسٹ نے ساتھ مل کر کیا تھا۔ یہ بات پائری نے 1896 میں برلن کی ایک بین الاقوامی کانگریس میں بھی کہی تھی، وہ اس وقت International Congress For Women's Right کی سیکریٹری تھی۔(4) بطور اصطلاح لفظ feminism کے استعمال پر روشنی ڈالتے ہوئے ڈاکٹر آمنہ تحسین لکھتی ہیں:

''یہ بتانا مشکل ہے کہ یہ اصطلاح "Feminism" کب وجود میں آئی۔ تاہم خیال کیا جاتا ہے کی لفظ 'فیمینسٹ' (Feminist) پہلی مرتبہ فرنچ میڈیکل ٹکسٹ میں 1871ء میں استعمال ہوا۔ یہ لفظ ایسے مرد افراد کے لیے استعمال کیا گیا۔ جن میں نسوانی خصوصیات پیدا ہوگئی ہوں۔'' 2ے

وہ اس سلسلے میں مزید لکھتی ہیں:

''فرانس کی ہی ایک تخلیق کار Alexander Dumas Fils نے ایک چھوٹی سی کتاب '' I Homme - Femme ''لکھی۔ جو Adultery (بدکاری) کے موضوع پر لکھی گئی تھی۔ اس کتاب میں Alexander نے لفظ 'Feminist' ایسی عورتوں کے لیے استعمال کیا جن کا برتاؤ مردانہ رہا تھا۔'' 3ے

مختلف اوقات میں لفظ Feminism کے معنی بدلتے رہے ہیں۔ یہ لفظ 1852ء میں آکسفرڈ انگلش

ڈکشنری کے Record میں آیا، جب کہ نیدرلینڈ میں 1872ء میں، برطانیہ میں 1890ء میں، اٹلی میں 1897ء میں، ہسپانیہ میں 1902ء اورامریکہ میں 1910ء کے آس پاس اس لفظ کا استعمال کیا گیا۔عام خیال ہے کہ 1890ء میں انگلستان میں خواتین کے مساویانہ حقوق کی لڑائی میں پہلی بار یہ لفظ استعمال ہوا۔ابتدائی دور میں لفظ Feminism یا Feminist کا استعمال بطور اصطلاح نہیں ہوتا تھا بلکہ کبھی کسی نے اسے عورتوں کے حقوق کے لیے تو کبھی کسی نے مرد کے اندر نسوانی خصوصیات یا عورتوں کے مردانہ برتاؤ وغیرہ کے لیے اس کا استعمال کیا۔لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اس کے اصطلاحی معنی متعین ہوئے۔

موجودہ زمانے میں Feminism ایک اصطلاح ہے، جسے اردو میں تانیثیت اور ہندی میں ''استری ومرش'' کے نام سے جانا جاتا ہے۔ادب اورفنون لطیفہ کی دوسری تحریکوں کی طرح تانیثیت بھی مغرب کی دین ہے۔موجودہ دور میں ہم لفظ تانیثیت سے ایک ایسی تحریک مراد لیتے ہیں جو عورتوں کے مسلسل استحصال کے نتیجے میں وجود میں آئی ہے۔جنسی تفریق کی وجہ سے عورت کو کمزور بھی تصور کیا گیا اور اسے بنیادی حقوق سے بھی محروم رکھا گیا۔انسانی تاریخ میں عورت کا جو استحصال اس کو کبھی دیوی بنا کر، کبھی شیطان کی بیٹی کہہ کر، کبھی مذہب کے نام پر، کبھی رسم ورواج کے نام پر، سماج کے نام پر، بیٹی کے نام پر، ستی کے نام پر، طلاق کے نام پر جو کیا گیا، تانیثیت کو اسی ظلم وستم اور استحصال کا رد عمل کہا جا سکتا ہے۔یا یوں کہیے کہ تانیثیت انہیں وجوہات کی بنا پر وجود میں آئی۔چونکہ مسئلہ آدھی آبادی کا تھا اس لیے نہایت کم مدت میں دنیا کے ہر کونے میں یہ تحریک پھیل گئی اور سماج کے ہر طبقہ پر اس کے اثرات مرتب ہوئے۔تانیثیت کی تعریف ہر دور میں پیش کی گئی۔بدلتے سماج کے ساتھ اس کی تعریف میں بھی تبدیلیاں ہوئیں۔ اپنے ناقص مطالعہ کی روشنی میں راقم الحروف یہ کہنے کی جسارت کرنا چاہے گا کہ تانیثیت کی کوئی ایک مکمل اور جامع تعریف ابھی تک نہیں کی گئی ہے۔

آکسفرڈ انگلش ڈکشنری میں تانیثیت کی وضاحت ان الفاظ میں کی گئی ہے:

''An advocate or supporter of the rights and equality of women's''. 4

وکی پیڈیا (wikipedia) میں تانیثیت کی تعریف اس طرح کی گئی ہے:

"Feminism is a range of political movements, ideologies, and social movements that share a common goal: to define, establish, and achieve political, economic, personal, and social rights for women.This includes seeking to establish equal opportunities for women in education and employment.Feminist movements have campaigned and continue to campaign for women's rights, including the right to vote, to hold public office, to work, to earn fair wages or equal pay, to own property, to receive education, to enter contracts, to have equal rights within marriage, and to have maternity leave. Feminists have also worked to promote bodily autonomy and integrity, and to protect women and girls from rape, sexual harassment, and domestic violence." 5

نیو ورلڈ انسائکلو پیڈیا (New World Encyclopedia) میں تانیثیت کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے:

"Feminism comprises a number of social, cultural and political movements, theories and moral philosophies concerned with gender inequalities andequalrightsforwoman." 6

انسائکلو پیڈیا آف برٹانکا (Encyclopedia of Britannica) کے مطابق:

"Feminism, the belief in the social, economic, and political equality of the sexes." 7

باربرا اسمتھ (Babara Smith) کے مطابق:

"Feminism is the political theory and practice that struggles to free _all_ women: women of color, working-class women, poor women, disabled women, lesbians, old women-as well as white, economically privileged, heterosexual women. Anything less than this vision of total freedom is not feminism, but merely female self-aggrandizement." 8

کملا بھاسن کے خیال میں:

''تانیثیت ایک احساس کا، کہ معاشرے میں عورت مظلوم ہے اور اس کا استحصال کیا جاتا ہے اور اس صورتحال کو بدلنے کی کوشش کا نام ہے۔'' 9

آگے وہ فیمینسٹ کے بارے میں لکھتی ہیں:

''تانیثیت نام ہے اس احساس کا کہ معاشرے میں پدری نظام مسلط ہے اور مادی اور نظریاتی سطح پر عورت کا محنت، جنسیت اور اولاد پیدا کرنے کی جگہ پر غرض پورے معاشرے میں استحصال کیا جاتا ہے اور اسے کچلا جاتا ہے۔ اور وہ تمام مرد اور عورتیں جو اس حالت کو بدلنا چاہتے ہیں وہ فیمینسٹ ہیں۔'' 10؎

پروفیسر سید عقیل رضوی تانیثیت کی تعریف کچھ یوں بیان کرتے ہیں:

''جہاں تک میری سمجھ میں آتا ہے ،تانیثیت ایک نیا فکری تصور ہے جو بیسویں صدی کے نصف کے بعد سے مغربی فکر اور تنقیدی تصورات میں روز بروز اپنا دباؤ ڈالتا جارہا ہے اور ساتھ ہی ساتھ اپنی احتجاجی صورتوں کو بھی واضح کرتا جارہا ہے۔ احتجاج ان معنوں میں کہ مرد کی بنائی ہوئی اس سوسائٹی میں نہ صرف یہ کہ عورتوں کو زندگی میں مواقع کم فراہم کیے جاتے ہیں بلکہ زندگی کی ارتقائی پیش قدمیوں میں عورت کو یا تو پیچھے ڈھکیل دیا جاتا ہے یا اس کی کوششوں کو کوئی اہمیت نہیں دی جاتی۔'' 11؎

انور پاشا کے مطابق:

''تانیثیت ایک ہمہ جہت تصور وتحریک ہے۔ جس کا تعلق عصر حاضر کے تقریباً تمام تر شعبۂ حیات وعلوم یعنی ادب، تاریخ، تنقید، سائنس و ٹکنالوجی، کلچر، سیاست، اقتصادیات، سماجیات، تعلیم، نصابات اور تحقیقی وفکری اداروں سے ہے۔ آج ہر شعبۂ حیات تانیثی ڈسکورس کا حصہ بن چکا ہے۔ تانیثیت کا تصور عورتوں کے ذریعہ خود اپنے تشخص کی تلاش، اپنے وجود کے آزادانہ اظہار اور مرد اساس معاشرے کے تمام تر اقدار ومعیار پر سوالیہ نشان لگانے کے ساتھ ساتھ نئے اقدار ومعیار کی تشکیل وتعبیر کی جہتوں کو وا کرنے سے عبارت ہے۔'' 12؎

تانیثیت کے متعلق مذکورہ بالا جو چند تعریفیں پیش کی گئی ہیں ان کی بنا پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ ایک اصطلاح ہے جس کے مکمل معنی یا تعریف ممکن نہیں ہے۔مختصراً تانیثیت کا مقصد عورتوں کو سماج میں ان کا جائز مقام دلانا ہے۔ صدیوں سے دبی کچلی عورت کے اندر اس کا احساس بیدار کرنا کہ وہ ایک شے نہیں ایک انسان ہے جس کا اپنا بھی وجود ہے۔تانیثیت اس بات کا بھی مطالبہ کرتی ہے کہ عورت کو سماجی ، سیاسی ، اقتصادی اور دوسری سطحوں پر مساویانہ حقوق حاصل ہوں۔تانیثیت کا کوئی ایک رنگ نہیں ہے۔اس کے مختلف رنگ اور متنوع شکلیں ہیں۔مختلف ماہرین نے اس کی مختلف قسمیں بتائی ہیں۔

تانیثیت کی اقسام:

تانیثیت کا کوئی ایک رنگ نہیں ہے۔اس کے مختلف رنگ اور متنوع شکلیں ہیں۔مختلف لوگوں نے اس کی مختلف قسمیں بتائی ہیں۔

میڈلین آرناٹ (Madeleine Arnott)اور وینیر (Weiner) نے تانیثیت پر بحث کرتے ہوئے اس کو تین زمروں میں تقسیم کیا ہے۔

(1) آزاد خیال تانیثیت (Liberal Feminism)

(2) انتہا پسند تانیثیت (Radical Feminism)

(3) سماجی تانیثیت (Social Feminism)

تانیثیت کی اس تقسیم میں ہم جنس تانیثیت (Lesbian Feminism) اور سیاہ فام تانیثیت (Black Feminism) کو حاشیے پر رکھنے کی وجہ سے میڈلن آرناٹ اور وینیر کو کافی تنقید کا سامنا کرنا پڑا۔لینڈا میزر (LyndaMeasor) اور پیٹریکا جے سائکس (Patricia J. Sikes) نے 1992 میں اپنی کتاب Gender and Schooling میں تانیثیت کو چار زمروں میں تقسیم کیا ہے۔

(1) آزاد خیال تانیثیت (Liberal Feminism)

(2) پدری نظام (Patriarchal Relation)

(3)سماجی تانیثیت (Social Feminism)

(4)نفسیاتی تجزیہ(Psychological Analysis)

اس کے برعکس روز میرٹانگ (Rosemarie Tong) نے اپنی کتاب"Feminist Thought" میں جو 1989 میں طبع ہوئی تھی، تانیثیت کو چھ زمروں میں تقسیم کیا ہے۔

(1)آزادخیال تانیثیت (Liberal Feminism)

(2)انتہاپسند تانیثیت (minismRadical Fe)

(3)نفسیاتی تجزیہ(Psychological Analysis)

(4)سماجی تانیثیت (Socailist Femnism or Mrxist Feminism)

(5)وجودی تانیثیت (Existentialist Feminsm)

(6)مابعد جدید تانیثیت (Post Modern Feminism)

تانیثیت آج ایک دبستان فکر ہے جس کا اثر تمام شعبہ ہائے زندگی پر نظر آتا ہے۔نظریاتی سطح پر تانیثیت کی بہت سی شاخیں وجود میں آ چکی ہیں۔ضروری نہیں کہ یہ شاخیں ایک دوسرے سے مختلف ہونے کے باوجود آپس میں متضاد بھی ہوں۔اب تک تانیثیت کی کئی شاخیں وجود میں آ چکی ہیں۔جن میں سے چند درج ذیل ہیں۔

(1)آزادخیال تانیثیت (Liberal Feminism)

(2)انتہاپسند تانیثیت (Redical Feminism)

(3)سماجی تانیثیت (Social Femnism)

(4)مارکسی تانیثیت (Marxist Feminism)

(5)سیاہ فام تانیثیت (Black Feminism)

(6) ہم جنس تانیثیت (Lesbian Feminism)

(7)تحلیل نفسی تانیثیت (Psychoanalytic Feminism)

(8) وجودی تانیثیت (Existentialist Feminsm)

(9) جدید تانیثیت (Modern feminism)

(10) مابعد جدید تانیثیت (Post Modern Feminism)

(1) آزاد خیال تانیثیت

لفظ لبرلزم (Liberatism) لاطینی زبان کے لفظ 'لائبر' سے لیا گیا ہے جس کے معنی 'آزاد' کے ہیں۔ یعنی ہر قسم کی فکری و ذہنی غلامی سے آزادی۔ آزاد خیال تانیثیت کا کہنا ہے کہ عورتیں مردوں کے مقابلے کم عقل اور جسمانی لحاظ سے کمزور سمجھی جاتی ہیں۔ جس کی وجہ سے ان کو ہر شعبۂ زندگی میں بھید بھاؤ کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ آزاد خیال تانیثیت ایک انفرادی قسم کی تانیثیت ہے، جس میں عورتیں سمجھتی ہیں کہ وہ اپنی سوچ اور کارناموں سے مساوات کا درجہ پا سکتی ہیں۔ آزاد خیال تانیثیت کا خیال ہے کہ عورتوں کے تئیں امتیازی قوانین ہیں اور یہی امتیاز مرد اور عورت کی یکسانیت کے راستے میں حائل ہوتا ہے جس کے سبب عورتیں ترقی سے محروم رہ جاتی ہیں۔ آزاد خیال تانیثیت مساوی قانون کے ساتھ عورتوں کی یکساں تعلیم پر زور دیتی ہے۔ یہ خاوٗندان کی اہمیت اور ضرورت کو تسلیم کرتی ہے۔ آزاد خیال تانیثی علمبرداروں کا ماننا ہے کہ بچے کی پیدائش، بچوں کی تعداد اور دیگر فیصلے بالکل انفرادی ہونے چاہیے جس سے بچوں کی پرورش اور ان کی دیکھ بھال اچھی طرح سے ہو سکے۔ پروفیسر شہناز نبی آزاد خیال تانیثیت کے بارے میں یوں رقم طراز ہیں:

> ''اس دبستان سے تعلق رکھنے والے یہ عقیدہ رکھتے ہیں کہ انسانی سماج میں ہر انسان کو اپنی پسند کے مطابق زندگی گزارنے کی آزادی ہونی چاہئے تاکہ اس کی شخصیت کا مکمل اظہار ممکن ہو سکے۔ ان کے نزدیک حقوق کی زیادہ اہمیت ہے۔ حریت پسندوں (آزاد خیال تانیثیت) کے نزدیک انفرادی حقوق کا نظام سراسر درست ہے کیونکہ یہ حقوق ایسا تنظیمی ڈھانچہ تیار کرتے ہیں جس میں سے ہر کوئی اپنے لیے الگ طور پر زندگی گزارنے کے اسباب فراہم کر سکتا ہے، شرط

یہ ہے کہ ہم دوسروں کو ان کے حقوق سے محروم نہ کریں۔اس تھیوری کے ذریعہ
سماج میں عورت کے مقام سے بحث کرتے ہوئے جنسی نابرابری اور غیر مساوی
حقوق یا ان مصنوعی پابندیوں پر روشنی ڈالی جاتی ہے جو عورت کو سماجی زندگی سے
دور رکھنے کی خاطر اختراع کی گئی ہیں۔'' 13ؔ

(2) انتہا پسند تانیثیت

1960ء کے بعد تانیثیت میں ایک نیا موڑ آیا۔تانیثیت کا وہ گروپ جو انتہا پسند تانیثیت کے نام سے جانا جاتا ہے، مساوی قانون، یکساں تعلیم، پدرسری نظام سے خوش نہیں تھا۔انتہا پسندوں نے سماج کے ہر طبقے کو کٹہرے میں کھڑا کیا۔تانیثیت کی یہ قسم عورتوں کی ہر اس چیز سے آزادی چاہتی تھی جو ان کو کمزور بناتی ہے۔اس تحریک کے علم برداروں کا مطالبہ تھا کہ دنیا کے ہر سماج نے ان کو ہمیشہ سے محکوم بنا کر رکھا اور ان کا مسلسل استحصال کیا۔عورتوں پر ظلم و جبر کی یہ داستان انتہائی قدیم ہے اور اس کا تعلق ہر قسم کے سماج اور اس میں پائے جانے والے خواتین کے ہر طبقے سے رہا ہے۔ Shulamith Firestone جن کا تعلق کنیڈا سے ہے۔وہ انتہا پسند تانیثیت کی علم بردار ہیں۔ان کا کہنا ہے کہ عورتوں کی پسماندگی کے دو اسباب ہیں، پہلا یہ کہ عورتیں جسمانی طور پر مردوں سے اس لیے کمزور ہیں کہ انھیں بچہ پیدا کرنا پڑتا ہے۔دوسرا یہ کہ پیدائش کے بعد ان بچوں کی پرورش اور پرداخت بھی مکمل طور پر عورتوں کے ہی ذمے ہوتی ہے چونکہ بچہ پیدا ہونے بعد ایک مخصوص عمر تک اپنی تمام ضروریات کے لیے ماں پر انحصار کرتا ہے اس لیے عورتوں کی زندگی کا ایک بڑا حصہ بچے کی انہیں ضروتوں کو پورا کرنے میں گزر جاتا ہے۔یعنی جسمانی طور پر عورتوں کو اتنا مصروف کر دیا جاتا ہے کہ وہ اپنی آزادی کو سمجھ ہی نہیں پاتیں۔بچے پیدا کرنا اور ماں کی ذمہ داریاں انجام دینے کی وجہ سے مردوں پر ان کا انحصار بڑھ جاتا ہے۔ Firestone مزید لکھتی ہے کہ جدید ٹکنالوجی کی ایجاد نے عورتوں کے لیے کافی سہولتیں فراہم کی ہیں جن سے عورتوں کی حالت میں بہت ساری تبدیلیاں لائی جاسکتی ہیں۔جس سے ان کا بوجھ ہلکا ہو جائے گا یا ختم ہو جائے گا۔مثلاً کرائے کی کوکھ۔ٹیسٹ ٹیوب سے بچہ پیدا کرنا وغیرہ۔انتہا پسندوں کا کہنا ہے کہ جو مرد طاقت کی بنا پر اپنا ذاتی کام، بچوں کی دیکھ بھال، گھر کے اندر کا کام اور شادی وغیرہ کی ذمہ داریاں

عورت پر تھوپ دیتے ہیں اس کے خلاف عورتوں کو صدائے احتجاج بلند کرنی چاہیے۔

انتہا پسند تانیثیت علیحدگی کی بات کرتی ہے۔ان کا خیال ہی کہ مرد کبھی بھی تانیثیت کا حصہ نہیں بن سکتے ان کا ماننا ہے کی تانیثیت کی حمایت کرنے والا مرد شعوری یا لاشعوری طور پر تعصب سے کام لے گا کیونکہ اس کے پیچھے پدر سری نظام کا اثر کارفرما ہوتا ہے۔لہٰذا عورتوں کو ارادتاً مرد سے قطع تعلق کر کے اپنی دنیا کے اصول خود طے کرنے چاہیے۔ پروفیسر شہناز نبی کے مطابق:

''شولامتھ فائر اسٹون نے عورت کی مادرانہ حیثیت پر کاری ضرب لگائی اور اس نے یہ نظریہ پیش کیا کہ عورت کو حاملہ بنانا ایک 'وحشیانہ عمل' ہے۔ بچہ پیدا کرنے کی مسرت دراصل ایک پدرانہ خرافات ہے۔ ماں بننے کا عمل دوسری برائیوں کو جنم دیتا ہے مثلاً عورت حسد اور احساسِ ملکیت کا شکار ہو جاتی ہے۔ فایر اسٹون کا کہنا کہ ہمیں وراثت کے قاعدے ختم کر دینے چاہئے اور اس کو ختم کرنے کے لیے ضروری ہے کہ عملِ تولید کے حیاتیاتی نظام کا خاتمہ ہو۔اس نے اینگلز کے ذاتی جائداد والے نظریے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا کہ باپ اپنے بچے کے نام اپنی وراثت منتقل کرنے کے لیے ذخیرہ اندوزی کرتا ہے۔ ذاتی جائداد کا تصور اسی وقت فنا ہو سکتا ہے جب 'ذاتی بچے' کا تصور فنا کر دیا جائے گا تو خاندان نہ تو معاشی اکائی کے طور پر ابھرے گا نہ نسلی وراثت کا احساس جنم لے پائے گا۔''[14]

غرض انتہا پسند تانیثیت پدرسری نظام کی سخت مخالفت کے ساتھ ذاتی جائداد کا تصور ختم کرنے کی بات کرتی ہے۔وہ مردوں سے قطع تعلق کی بات کرتی ہے۔ وہ جدید ٹکنالوجی کی مدد سے ان تمام وجوہات کو ختم کر دینا چاہتی ہے جو عورت کو کمزور بناتی ہیں۔جن کی وجہ سے اسے مرد کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ حالانکہ سبھی انتہا پسندوں کا اس بات پر اتفاق نہیں ہے اور کچھ اسے پدرسری نظام کی سازش مانتی ہیں۔ یہ جنس کو سیاست سے جوڑ کر دیکھتی ہیں۔ان کا نعرہ

'Personal is Political' ہے۔

(3) سماجی تانیثیت

سماجی تانیثیت کی حکمت عملی کی وضاحت Chicago Women's Liberation Union's Chapter (1972) میں کی گئی ہے۔ شکاگو میں سب سے پہلے سماجی تانیثیت کا استعمال ہوا۔ سماجی تانیثیت کو انتہا پسند تانیثیت اور مارکسی تانیثیت کے بیچ کی کڑی مانا جاتا ہے۔ کچھ Feminist سماجی تانیثیت اور مارکسی تانیثیت دونوں کو ایک مانتے ہیں۔ کیونکہ سماجی تانیثیت نے نہ صرف عورتوں کی غلامی کے لیے اینگلز کے نظریے کو اپنایا بلکہ مارکسی نظریے سے عورتوں کے استحصال کے سائیکل کو سمجھنے کی بھی کوشش کی ہے۔ سماجی تانیثیت کے علم بردار گھروں اور کھیتوں میں کام کرنے والی عورتوں کو متحد کر کے کی زمین و جائداد میں ان کے لیے برابر کی حصہ داری کی مانگ کرتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی پدری سماج میں وہ گھر اور سرمایادارانہ معاشرے میں عورت کا زمین میں حصہ چاہتے ہیں کیوں کہ عورت کے استحصال کے پیچھے انہیں دونوں کا اہم کردار رہا ہے۔ ڈاکٹر مشتاق احمد وانی کے مطابق:

> ''سوشلسٹ تانیثیت پسند خواتین سرمایہ دارانہ نظام کی سخت مخالف رہی ہیں۔ وہ پدرانہ اور سرمایہ دارانہ نظام کو ایک ہی نظام تصور کرتی ہیں۔ سوشلسٹ تانیثیتکے حامیوں نے عورتوں کی صورتحال کو مدنظر رکھتے ہوئے اس بات پر توجہ مبذول کی کہ عورت کی منفرد شناخت مثلاً ماں، محنت، گھریلو خاتون، روزگار کرنے والی عورت اور ان سے منسلک مسائل کو ترتیب دے کر اس کا معائنہ کرنا انتہائی ضروری ہے کیونکہ عورت کے استحصال کے پیچھے پدرانہ سماج اور سرمایہ دارانہ نظام کا آپس میں بڑا گہرا تعلق ہے۔'' 15؎

غرض کہ یہ تانیثی نظریہ تجزیاتی طریقۂ کار کے ذریعے سماج تک اپنی بات پہچانے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود یہ انتہا پسند تانیثیت کے مقابلے عورتوں کو اپنی طرف رجوع نہیں کر پایا ہے۔ شائد اس کی وجہ یہ رہی ہو کہ اپنے اندر کئی ساری تھیوریوں کو ملانے کی کوشش نے اس میں پیچیدگی پیدا کر دی ہے۔

(4) مارکسی تانیثیت

اشتراکیت میں عورتوں کے مسائل کو الگ سے دیکھنے کو کوئی کوشش نہیں ملتی۔اس کے باوجود یہ حقیقت ہے کہ مارکس اوراس کے دوست اینگلز کے نظریات سے استفادہ کرتے ہوئے عورتوں کے مسائل کو سمجھنے کی کوشش اوران کی محکومیت کے اسباب پر روشنی ڈالنا ہی مارکسی تانیثیت ہے۔مارکسی تانیثیت کے تحت یہ سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ کس طرح سرمایہ دارانہ نظام اور ذاتی املاک کے نظام کے ذریعے عورتوں کا استحصال ہوتا رہا ہے۔مارکسی نظریے کی تشریح کرتے ہوئے ارجمند آرا لکھتی ہیں:

''مارکسی نقطۂ نظر کے مطابق اپنی کمتر حیثیت سے عورت اسی وقت نجات پا سکتی ہے جب وہ معاشی سرگرمی اور پیداواری نظام میں وسیع پیمانے پر فعال حصہ لے اور گھریلو ذمے داریاں صرف ایک حد تک ہی اس کو پابند بنائیں (جیسا کہ مردوں کے ساتھ ہوتا ہے)۔عہد حاضر کے سرمایہ داری نظام نے عورت کو سماجی پیداوار کے میدان میں اتار کر اس پر آزادی کے در تو کھول دیے ہیں لیکن اس سے عورت کو مکمل نجات نہیں مل سکے گی۔اس کی وجہ یہ ہے کہ سرمایہ داری نظام کی بنیادیں محنت کش طبقے کے استحصال پر استوار ہیں اور اس میں مرد، عورت اور بچوں کو بلا تخصیص لیبر مارکیٹ میں جھونک دیا گیا ہے۔اس سے خاندان کی نوعیت اور مفہوم میں ایسی تبدیلی آئی ہے جسے مستحسن نہیں کہا جا سکتا ہے۔یعنی عورت کو خاندان میں مرد کی بالا دستی سے کسی حد تک تو نجات ملی ہے اور معاشی سطح پر وہ اب مردوں پر منحصر نہیں رہی لیکن عورتوں کے ایک چھوٹے سے طبقے کی معاشی آزادی اور خودمختاری کی وجہ سے یہ دعوا نہیں کیا جا سکتا کہ عورتوں کو مکمل آزادی مل گئی۔عورتوں کی مساوی حیثیت اور شخصی آزادی کے لیے لازم ہے کہ موجودہ سماجی سیاسی نظام مکمل طور پر تبدیل ہو،ملکیت کا حق

ختم کیا جائے تا کہ استحصال کا خاتمہ ہو۔یعنی استحصال سے مکمل نجات حاصل
کرنے کے لیے سرمایہ داری نظام کا خاتمہ ضروری ہے۔اشتراکی یا اشتمالی نظام
کا قیام ہر طرح کے استحصال کے نجات کا ضامن ہے اور اسی میں عورتوں کی بھی
نجات ہے۔'' 16ے

مارکسی تانیثیت میں معاشی اور سماجی تھیوریوں کی طرح مارکس کی سیاسی تھیوری سے استفادہ کرتے ہوئے عورت کو بہ حیثیت انسان سمجھنے پر اصرار کیا گیا اور ایسے طبقے کے تجزیے پر زور دیا گیا جو عورتوں کو ان کی محکومیت سے نجات دلا سکے۔

(5)سیاہ فام تانیثیت

سیاہ فام تانیثیت ایک ایسا نظریہ ہے جو اس بات سے بحث کرتا ہے کہ کس طرح جنسیت، طبقاتی جبر، ذاتی شناخت اور نسلی امتیاز باہم ایک دوسرے کو جکڑے ہوئے ہیں۔ایسے تصورات جو ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہوں اسے باہمی اتحاد(Intersectionality) کہتے ہیں۔ باہمی اتحاد کا نظریہ سب سے پہلے 1989ء میں قانون کی اسکالر Kemberie Crenshaw نے دیا تھا۔Crenshaw سیاہ فام تانیثیت پر بحث کرتے ہوئے لکھتی ہیں کہ صرف سیاہ فام ہونے یا صرف عورت ہونے سے ایک سیاہ فام عورت ہونے کی کیفیت کا پتہ نہیں چلتا ہے۔ ہر تصور کی شناخت آزادانہ طور پر ہوتی ہے لیکن اس میں تعاملات کا شامل کرنا لازمی ہوتا ہے جو ایک دوسرے کو مضبوط بناتے ہیں۔تانیثیت ایک ایسی تحریک ہے جس کا مرکزی مقصد عورتوں کے ساتھ ہونے والی عدم مساوات کو ختم کرنا ہے۔1974ء میں یہ دعویٰ کیا گیا کہ سیاہ فام عورتوں کی آزادی تمام لوگوں کی آزادی کی راہ ہموار کرے گی۔ 1960 کی دہائی میں تانیثیت کی نسل پرستی سے سیاہ فام تانیثیت کا آغاز ہوا اور یہ بہت مقبول ہوئی۔1970 سے 1980 کی دہائی میں سیاہ فام تانیثیت پسندوں کے کئی گروہ وجود میں آئے۔ جنھوں نے سیاہ قومیت کے حوالے سے سیاہ فام خواتین کے کردار اور ہم جنس پرستوں کی آزادی سے متعلق مباحث کو موضوعِ بحث بنایا۔تانیثیت کی اس لہر نے کئی تنازیات کو جنم دیا اور انہیں تنازیات کی بنا پر سیاہ فام تانیثیت تانیثی تحریک کا مرکزی

موضوع بن گئی۔1900 تک سیاہ فام تانیثیت کا یہ نظریہ دنیا بھر میں پھیل گیا۔

سیاہ فام تانیثی نظریے نے انتہا پسند تانیثی نظریے کو چیلنج کیا۔اس نظریے نے سفید فام پدرانہ سماج میں سیاہ فام عورتوں کے triple vision(جنس،نسل اور ذات) کو تنقید کا نشانہ بنایا۔اس کے مطابق سفید فام عورتوں کی تحریک سیاہ فام عورتوں کے استحصال کا ذریعہ بن گئی ہے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ دونوں میں سماجی اور اقتصادی فرق ہے۔سیاہ فام عورتوں کے استحصال میں سفید فام عورتیں بھی شامل رہی ہیں۔اس لیے عورتوں کے ذاتی تجربات کی بنا پر ان کے استحصال کی وضاحت لازمی ہے۔

مختصراً یہ کہ سیاہ فام تانیثیت اس لیے وجود میں آئی کہ ان کے مطابق سفید فام تانیثیت کسی بھی صورت میں انصاف نہیں دلاسکتی اور اس لیے ہے کہ سیاہ فام خواتین کا مسئلہ سفید فاموں سے بالکل الگ ہے۔سیاہ فام لوگوں کا بنا کسی صنفی امتیاز کے ہمیشہ سے استحصال ہوتا رہا ہے۔خواہ وہ مرد ہو یا عورت۔سیاہ فام مردوں نے عورتوں کا استحصال اس طرح نہیں کیا جس طرح سفید فام مردوں نے کیا۔اس لیے اس میں سیاہ فام مردوں کو بھی شامل کرنا چاہئے۔سیاہ فام تانیثیت کی تنقید کا نشانہ وہ سفید فام عورتیں بھی تھیں جو سماجی اور اقتصادی طور پر خوشحال تھیں۔یہی وجہ ہے کہ سیاہ فام عورت اور سفید فام عورتوں کا مسئلہ ایک دوسرے سے الگ ہے۔

(6) ہم جنس تانیثیت

ہم جنس تانیثیت 1970 اور 1980 کی دہائی میں (بنیادی طور پر شمالی امریکہ اور مغربی یوروپ) میں سب سے زیادہ فعال رہی ہے۔یہ ایک ایسا ثقافتی اور تنقیدی نظریہ ہے جو عورتوں کو مردوں کے بجائے عورتوں کی طرف مائل ہونے کی حوصلہ افزائی کرتا ہے۔اور اکثر منطقی طور پر ہم جنس تانیثیت کی وکالت کرتا ہے۔ہم جنس پرست تانیثی علم برداروں کا ماننا ہے کہ جنسی خواہشات میں ترجیحات کا مسئلہ ہے۔جو جس طرح چاہے اپنی جنسی خواہش پوری کرسکتا ہے۔اور یہ ہر انسان کا قدرتی اور پیدائشی حق ہے۔لیکن پدرسری نظام اسے ایک غیر اخلاقی فعل مانتا ہے۔ہم جنس تانیثیت کو بدنام اور غیر اخلاقی نہیں ٹھہرانا چاہیے۔اس نظریے کو تانیثیت کی تحریک، تاریخ اور سماج میں ظاہر کرنا چاہیے۔ان کا ماننا ہے کہ ہم جنسیت کی وجہ سے ذاتی، طبقاتی اور نسلی امتیازات کو ختم کیا جا سکتا ہے۔شیلا جیفری

(Sheila Jeffrey) اس کی وضاحت کرتے ہوئے اس کے سات اہم موضوعات بتاتی ہیں:

1. An emphasis on women's love for one another.

2. Separatist organizations.

3. Community and ideas.

4. Idea that lesbianism is about choice and resistance.

5. Idea that the personal is the political.

6. A rejection of social hierarchy.

7. A critique of male-supremacy (which, according to Jeffreys, eroticises inequality ۔17

(7) تحلیل نفسی تانیثیت

تحلیل نفسی تانیثیت سماجی ڈھانچے اور جنس پر مرکوز نفسیات کی ایک شکل ہے۔ جو آسٹریا کے ماہر نفسیات سگمنڈ فرائڈ کا نظریہ ہے، یہ ان نفسیاتی خیالات اور اقدامات کا مجموعہ ہے۔ تحلیل نفسی بنیادی طور پر انسان کی ذہنی صورت حال اور طرز عمل کے مطالعہ سے متعلق ہے لیکن اس کے اس نظریے کا اطلاق سماج پر بھی کیا جا سکتا ہے۔ ذہنی مریض سے بات چیت کے ذریعے اس کا علاج کرنا۔ مطالعات نسواں اور ادب کے مطالعے میں تحلیل نفسی کے اصولوں کا استعمال کر کے بہت سے پہلوؤں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ شہناز نبی لکھتی ہیں:

''جنس کے متعلق فرائڈ کے نظریات نے پوری دنیا میں ہلچل مچا دی تھی۔ اس کی تھیوری میں سب سے اہم بات یہ تھی کہ وہ انسان کی تمام خامیوں اور کمزوریوں کو نارمل انسان کا جنسی ارتقا مانتا تھا۔ فرائڈ کا کہنا تھا کہ بچے مختلف نفس جنسی (psychosexual) ادوار سے گزرتے ہیں۔ کسی بھی بالغ انسان کا

مزاج اس کے برتاؤ کا آئینہ دار ہوتا ہے جو عمر کی مختلف منازل سے گزرتے
ہوئے طے پاتے ہیں۔غرض جنس،جنسی بلوغت کی زائدہ ہے۔حیاتیاتی طور پر
مرد اور عورت جسمانی تفریق کی وجہ سے مختلف تجربوں سے گزرتے ہیں۔مرد
اپنی جنسی بلوغت سے مطابقت کرتے ہوئے آگے بڑھتے ہیں تو آگے چل کر
مردانہ صفات کے مظہر بنتے ہیں اگر عورت بھی جنسی بلوغت کے مدارج طے
کرتے ہوئے نارمل ہے تو وہ زنانہ خصوصیات کی مظہر بنتی ہے۔حالاں کہ فرائڈ
یہ بھی کہتا ہے کہ کچھ حد تک ہم سب نر مادینی یعنی androgyn ہوتے ہیں۔
تاہم جسمانی ساخت کے اعتبار سے مرد عورت الگ الگ خصوصیات کے حامل
ہوتے ہیں۔'' 18

تحلیل نفسی تانیثیت کا مقصد تانیثیت کے ان مسائل کو ظاہر کرنا ہے جو عورتوں کے ذہنی اور جسمانی استحصال کے سبب پیدا ہوئے ہیں۔جیسے اس نظریے نے اس بات پر زور دیا کہ عورتوں کی استحصال کی جڑیں مردوں کے ذہن میں بہت مضبوتی سے پیوست ہیں۔اس مسئلہ سے نجات پانے کے لیے خود ہی کوشش کرنی ہوگی۔اس نظریے کے مطابق پدرانہ نظام مرد اور عورت کے باہمی اتحاد میں رکاوٹ پیدا کرتا ہے۔عورتوں کو آزادی پانے کے لیے خاندان میں پہچان ضروری ہے تا کہ بچوں کی پرورش میں مرد اور عورت دونوں کی برابر کی حصے داری ہو اور بچہ اپنے ابتدائی دور سے ہی دونوں پر منحصر ہو۔

(8) وجودی تانیثیت

وجودی تانیثیت کے مطابق انسانی نابرابری کا احساس وجود کے فلسفیانہ تصور کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔وجودی تحریک ایک فلسفیانہ اور تہذیبی تحریک ہے جس میں انسان کے وجود کو اہمیت حاصل ہے۔بہ حیثیت فرد ایک انسان کیا سوچتا اور سمجھتا ہے،زندگی کے تئیں اس کا انفرادی رویہ کیا ہے،ان سب باتوں کی وجودی فلسفے میں بڑی اہمیت ہے۔انسانی وجود کو سمجھنے کے لیے اخلاقی یا سائنسی نظریات کافی نہیں ہیں۔انسان کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ کچھ الگ

طرح کا طریقہ کار اپنایا جائے اور اس طریقہ کار میں وجود کے معنی کی دریافت کو اہمیت حاصل ہے۔ بیسوی صدی کا انسان گونا گوں مسائل سے دوچار تھا۔ جیسے جیسے اس نے ترقی کے راستے پہ قدم بڑھائے ویسے ویسے اس کی الجھنیں بڑھتی گئیں اور اس لیے اس کا خود کو جاننا ضروری ہوگیا۔ سارتر، نظشے، کرکے گار جیسے فلسفیوں نے اجتماعیت پر انفرادیت کو ترجیح دی۔ وجودی تانیثیت میں عورت کا وجود بھی اہم مانا جاتا ہے:

''وجودی تانیثیت کے اعتبار سے عورت کی شخصی آزادی کی بہت اہمیت ہے۔ سماج میں اس کے رشتوں کی بنیاد اور ایک انسان کی حیثیت سے اس کے تجربے بہت وقعت رکھتے ہیں۔ وجودی تانیثیت کے علم بردار زبردست تبدیلی کو پسند کرتے ہیں لیکن وہ خود فریبی سے خوف زدہ ہیں اور اس پریشانی سے بھی گھبراتے ہیں جو اس تبدیلی کے نتیجے میں پیش آسکتی ہے۔ وہ سماج کے اس رویے سے بھی ناراض ہیں کہ سماج عورت اور مرد کے لیے الگ الگ پیمانے مقرر کرتا ہے۔ وجودی تانیثیت کے ماننے والے ان پس ساختیات تانیثیت نوازوں کو بھی برا بھلا کہتے ہیں جو عورت کی شخصی آزادی کے قائل نہیں ہیں۔'' 19؎

(9) جدید تانیثیت

جدید تانیثیت سائنسی ایجادات کی کامیابی کا نتیجہ ہے۔ سائنس کے بنا جدیدیت کا تصور ناممکن ہے۔ تانیثیت کے دوسرے نظریات جیسے سماجی تانیثیت، انتہا پسند تانیثیت، مارکسی تانیثیت وغیرہ اس کی بیداری سے اتفاق کرتی ہیں۔ ان سب نے سائنس اور ٹکنالوجی کو ایک تحفے کی شکل میں قبول کیا۔ یہ سائنس اور ٹکنالوجی کا استعمال اپنی آزادی کے لیے کرنا چاہتی ہیں۔ ڈاکٹر مشتاق احمد وانی کے مطابق:

''جدید تانیثیت میں سائنس اور تکنالوجی کی ایجادات کی کامیابی کو خاصی اہمیت حاصل ہے بلکہ اگر یوں کہا جائے کہ جدید تانیثیت سائنس اور ٹکنالوجی کے نظریات اور انقلابات ہی کے بطن سے پیدا ہوئی ہے تو شائد بے جا نہ ہوگا۔

کیونکہ سائنس نے ایسے پاک نتائج اخذ کئے جن میں تعصب کا شائبہ تک نہ
تھا۔تمام تانیثی مکتبۂ فکر جدیدیت اوراس کے صحت مند نتائج سے اتفاق کرتے
ہیں۔گویا جدیدت کے زیر اثر سائنس نے بھی جنسی تعصب پر کڑی تنقید کی۔
جدید تانیثیت سائنس اورٹکنالوجی کے حوالے سے یہ بات ثابت کرتی ہے کہ
سائنسی علوم پر بھی مردوں کی اجاداری رہی ہے اس لیے انھوں نے مردعورت کو
طاقتور کمزور اورزبردست کے دھاگے میں باندھ دیا ہے۔'' 20؎

(10)مابعد جدید تانیثیت

آزاد خیال تانیثیت، سماجی تانیثیت، مارکسی تانیثیت، انتہا پسند تانیثیت، تحلیل نفسی تانیثیت وغیرہ سے ہوتے ہوئے مابعد جدید تانیثیت تک کے سفر میں بہت سارے اتار چڑھاؤ دیکھنے کو ملتے ہیں۔سبھی نظریات کی اپنی اپنی خصوصیت ہے لیکن ان سبھی کا ربط ضبط مابعد جدید تانیثیت سے ہے۔آج مابعد جدید تانیثیت مکمل طور پر افراط وتفریط کا شکار ہے۔ایسی صورتحال میں عورت نہ تو پوری طرح سے گھر کے اندر ہے نہ باہر، نہ آزاد ہے نہ کسی کے ماتحت۔یہ کیسا مذاق ہے کہ گاؤں کی صورتحال جیسی کی تیسی بنی ہوئی ہے اور ہم Urbanization کے لیے اچھل کود رہے ہیں۔کیا یہ صرف مساوات اور نیک نیتی جیسی جمہوری اقدار کا Polaritzation ہے یا پھر فرد کی سچائی کے ساتھ تمام انسان کی سچائی کا جماوڑہ ہے۔ایک طرف جہاں عورتیں ہر ظلم وزیادتی کے خلاف آواز بلند کر رہی ہیں تو وہیں دوسری طرف مابعد جدید تانیثیت انتہا پسند تانیثیت کے خلاف خاندان اور ماں بننے کی طرف لوٹ رہی ہے۔انتہا پسند نظریے کے مطابق شادی کرنے، بچے پیدا کرنے کی آزادی سے وہ اتفاق نہیں کرتی اور انتہا پسند تانیثیت کی سخت مخالفت کرتی ہے۔مابعد جدید تانیثیت کے تعلق سے پروفیسر شہناز نبی لکھتی ہیں:

''مابعد جدید کے بارے میں C. Owens کا خیال ہے کہ مغربی دنیا میں
مابعد جدید اور پس ساختیات اصطلاحات ایک تہذیبی اقتدار کے بحران کا
اشاریہ ہیں۔اسے فرانس میں انتہا پسند تحریک اور تھیوریوں کی ناکامی کے بعد

جنم لینے والی انقلابی تحریک (1960) سے جوڑا جاتا ہے۔ بقول Owens یہ اصطلاحات mainstream اور مقررہ ریڈیکل تصورات کی نفی کے طور پر سامنے آئیں اور جو مایوسی، ناامیدی اور طے شدہ نتائج سے انکار کا نتیجہ تھیں۔ مابعد جدید کا لفظ سب سے پہلے ایک برطانوی تاریخ داں نے استعمال کیا۔ یہ اصطلاح اس نے دوسری جنگ عظیم کے بعد والے زمانے کی ناامیدی کو ظاہر کرنے کے لیے استعمال کی تھیں۔ بعد میں یہ پس ساختیات سے جوڑ کر دانشوروں کا ایک ایسا حلقہ سمجھا گیا، جو فرانسیسی زبان میں لکھتے ہیں یا فرانسیسی ہیں۔''21

وہ آگے لکھتی ہیں:

''موجودہ تانیثی نظریات میں مابعد جدید نظریے کی بڑی اہمیت ہے۔ چونکہ مابعد جدید یا پس ساختیات سے متعلق تخلیق کا روحدانیت سے زیادہ اجتماعیت پر زور دیتے ہیں، اس لیے عورتوں کو ایک Homogenous قسم سمجھنے سے انکار کرتے ہیں۔ یہاں صرف جنسی تفریق کی بات نہیں بلکہ اس موضوع کی درمیانی اور اندرونی تفریق کی بات ہے اور ساتھ ہی ساتھ طاقت کی ہیئت کے تنوعات (Diversity of Form of Power) کی۔ تانیثیت کے وہ علم بردار جو عورتوں کو ایک علیحدہ گروپ ماننے سے انکار کرتے ہیں، مابعد جدید اور پس ساختیات نظریے کے ماننے والے ہیں۔''22

مندرجہ بالا نظریات بدلتے ہوئے وقت اور حالات کے ساتھ بدلتے رہے ہیں اور نئے نظریات منظر عام پر آتے رہے ہیں۔ ان نظریات نے تانیثیت کو مختلف پہلوؤں سے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ جس کا مقصد عورتوں کے لیے سیاسی، اقتصادی، ثقافتی اور سماجی حقوق حاصل کرنا ہے۔ اس کے تحت تعلیم اور روزگار میں خواتین کے لیے یکساں

مواقع فراہم کرنے کا مطالبہ بھی شامل ہے۔اگر تاریخی آئینہ میں دیکھا جائے تو عورت کی عزت و ناموس کا کوئی پرسان حال نہ تھا۔اس پر انتہائی زہریلے اور ناقابل برداشت ظلم وستم کے پہاڑ توڑے جاتے تھے۔قدیم یونان سے موجودہ سماج تک عورت پر ہر طرح کے ظلم وستم ہوتے رہے ہیں۔آج ہمارے سماج میں ستی پرتھا، نابالغ کی شادی، بیوہ کی دوبارہ شادی پر پابندی جیسی برائیاں تو کم ہوئی ہیں یا نہ کے برابر ہیں لیکن اسقاط حمل، جہیز، جنسی استحصال، عصمت دری وغیرہ ایسے مسائل نے ان کی جگہ لے لی ہے جن کو ختم کرنے کے لیے ایک منظّم نظریے اور عمل کی ضرورت ہے۔تانیثیت کی تحریک اس کے لیے کافی اہم ہے۔تانیثیت ان مسائل پر غور کرنے کے ساتھ اس کے حل بھی تلاش کرتی ہے۔عورت کے خصوصی حالات کے پیش نظر ایک کامل اور متوازن سوچ پیدا کرنے کی ضرورت ہے جو خواتین کو با اختیار بنانے میں معاون ثابت ہو۔

نسائی حسیت

نسائی لفظ نساء سے ماخوذ ہے، جس کے معنی جنس اناث، عورتوں کی جنس وغیرہ کے ہیں۔ اس کے لیے انگریزی میں لفظ Feminine استعمال ہوتا ہے جو کہ اطالوی زبان کے Femininus سے لیا گیا ہے، اس کے معنی عورتوں کی جنس، عورتوں کی خصوصیات، عورتوں کے جیسا وغیرہ ہیں۔ اسی طرح حسیت عربی زبان کے لفظ 'حس' سے بنا ہے، جس کے معنی احساس کر لینے کی جبلت، احساس کی طاقت وغیرہ کے ہیں۔ انگریزی میں اس کے لیے لفظ 'Sensibility' استعمال ہوتا ہے۔ یہ اطالوی زبان کے 'Sensibilitas' سے مشتق ہے۔ جس کے معنی محسوس کرنے کی قوت، احساس، گہرے احساس کا تجربہ وغیرہ ہیں۔

اردو ادب میں نسائی حسیت کو بطور اصطلاح یا بطور لفظ کب اور کس نے سب سے پہلے استعمال کیا یہ ایک تحقیق طلب امر ہے۔ البتہ اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ نسائی حسیت کی اصطلاح اردو میں اکیسویں صدی کے ابتدائی سالوں میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ اس سے پہلے اردو میں عورتوں کے تعلق سے کوئی با قاعدہ اصطلاح نہیں ملتی لیکن اس کے باوجود عورتوں کے مسائل پر تخلیقی، تنقیدی اور تحقیقی کام ہوتے رہے ہیں اور عورت کے احساسات و جذبات اور اس کے مسائل بیان کیے جاتے رہے ہیں۔ مثلاً اردو ادب میں نسوانی کرداروں کا تنقیدی و تحقیقی جائزہ، اردو افسانے میں نسائی مسائل، اردو ناولوں میں عورت کا تصور، اردو کی نسائی شاعری وغیرہ اس طرح کے بے شمار عناوین کتب، مضامین، تحقیقی اور تنقیدی مقالوں کے ہوا کرتے تھے۔ اردو ادب میں تانیثیت کی اصطلاح اور اس کے تصورات کے عام ہونے کے بعد با قاعدہ طور پر عورتوں کے جذبات و احساسات اور ان کے مسائل پر کھل کر بات کی جانے لگی۔ نسائی حسیت کی صطلاح انگریزی میں Feminine Sensibility کے نام سے جانی جاتی ہے۔ یہ اصطلاح سترہویں صدی کے آخر میں وضع کی گئی اور اٹھارویں صدی میں رومانی ناولوں میں پوری طرح استعمال ہونے لگی لیکن یہ روایتی عورتوں کے جذبات سے زیادہ کچھ نہ تھی۔ دراصل ان روایتوں سے انحراف ہمیں میری والسٹون کرافٹ (

(Mary Wollstonecraft) اوراس کے بعد ورجینیا وولف (Virgina Woolf) کی تحریریوں میں ملتا ہے۔جنہوں نے عورتوں کے احساسات اور جذبات پر بہت کچھ لکھا۔نسائی حسیت کی اصطلاح کا رواج یہیں سے عام ہوا:اس ضمن میں فاطمہ حسن رقم طراز ہیں:

> ''نسائی شعور کی بیداری یا تحریک نسائیت کی ابتدا کا سراغ لگانا ذرا مشکل کام ہے لیکن اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ اس فضا میں کئی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ ایسی ہی ایک آواز ورجینیا وولف کی بھی ہے جس نے اپنی مشہور اور اہم تصنیف ''A Room Of Ones Own'' کے ذریعے عورتوں کی بیداری کا پیغام دیا اور ان کی تہذیبی شناخت کا اثبات کیا، اور ادبی دنیا میں سوچنے کا ایک نیا انداز روشن کرایا جسے نسائی نقطہ نظر ''Feminist point of View'' کا نام دیا۔''23؎

جیس کہ سطور بالا میں کہا گیا ہے حسیت سے مراد محسوس کرنے اور اس کے مطابق عملی صورت اختیار کرنے کی ایک ایسی صلاحیت ہے جو کم وبیش ہر انسان کے مزاج کا حصہ ہے۔حسیت عام محسوسات کو ایک نکھری اور ستھری شکل دیتی ہے۔یعنی انسانی آ گہی پر مبنی رویوں کو زیادہ واضح، صاف اور دلکش صورت عطا کرتی ہے۔اس سے اطراف و جوانب کی صورتحال اور اشیا نیز مسائل ومیلانات، رجحانات وافکار اور نظریات کے تئیں ایک مخصوص تفہیمی رویہ پیدا ہوتا ہے، جو ان تمام کی مثبت تعین قدر کے مختلف مراحل سے گزرتے ہوئے کسی حتمی نتیجے پر پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔

حسیت یا حساسیت کسی شخص کی جذباتی کیفیت یا اس کے معیار کی نشاندہی کرتی ہے۔یعنی ایک انسان جذباتی طور پر کس قدر حساس ہے اور فکری یا عملی یا تخلیقی سطح پر کس طرح اپنے جذبات اور اور احساسات نیز رویے کا اظہار کرتا ہے۔عام طور پر خواتین کو مردوں کی بہ نسبت زیادہ جذباتی اور حسیاتی سطح پر زیادہ حساس قرار دیا جاتا ہے۔ان کے عام مزاج میں جذباتیت کا عنصر زیادہ واضح ہوتا ہے اور یہی سبب ہے کہ مردوں کے مقابلے میں وہ اپنے جذبات اور احساسات کا اظہار زیادہ واضح اور بہتر طور پر کرسکتی ہیں:

''عورتوں میں چند مخصوص خوبیاں اور صفات ایسی ہوتی ہیں مثلاً جذباتیت، ایثار، قربانی، وفا، پناہ، سہارا، وہم وگمان وغیرہ جو اس کی سوچ اور فکر کو متاثر کرتی ہیں جس کی وجہ سے اس کی حسیت میں کچھ ایسی خاص باتیں پیدا ہو جاتی ہیں جو مردوں میں نہیں پائی جاتی ہیں جس کو نسائیت یا عورت پن سے تعبیر کیا جاتا ہے۔''[24]

حسیت کو ایک ایسی آگہی قرار دیا جاتا ہے جو دوسروں کے جذبات واحساسات کی تفہیم سے معمور ہو۔لیکن ایک حساس تخلیق کار صرف صورتحال سے باخبر نہیں ہوتا بلکہ جذبات و احساسات سے بھی اسی طرح باخبر ہوتا ہے ۔ وہ معاشرتی صورتحال سے بھی واقف ہوتا ہے اور اس معاشرے میں بسنے والے افراد کی جذباتی کیفیات سے بھی واقف ہوتا ہے۔صرف صورتحال سے واقفیت کو ہی آگہی نہیں قرار دیا جا سکتا بلکہ محسوسات و کیفیات سے آگہی ہی اصل آگہی ہے۔یعنی آپ صرف معاشرتی صورتحال سے آگہی کا ثبوت نہیں دیتے بلکہ انسانی جذبات و کیفات اور احساسات کے بھی نبض شناس ہوتے ہیں۔حسیاتی مطالعے کے تحت ہم اس عرفان وادراک کا مطالعہ بھی کرتے ہیں جو علم ومعلومات کی حسیاتی پیش کش کے نتیجے میں حاصل ہوا ہو اور ہم جسے کسی بھی معاشرے میں پائے جانے والے اخلاقی فلسفے اور جذباتی رویے کا نام دیتے ہیں۔لفظ حسیت محسوسات کی سطح پر مخصوص قبولیت اور نفسیاتی ادراکی نظام ہے۔یعنی حسیت کا حامل ادیب وشاعر یا تخلیق کار اپنے محسوسات کی دنیا کی تشکیل اپنے صنفی وجبلی تقاضوں اور اپنے سماجی ومعاشرتی، علمی ومذہبی نیز تہذیبی وتمدنی پس منظر کے مطابق کرتا ہے۔اسی لیے ایک خاتون تخلیق کار کی سماجی حسیت یا محسوساتی کیفیت مرد تخلیق کار کی حسیت سے مختلف ہوگی۔کیونکہ یہ صنفی طور پر ایک دوسرے سے الگ ہیں اور ان کے فطری وجبلی تقاضوں کے ساتھ ساتھ ان کا سماجی مقام ومرتبہ بھی بڑی حد تک ایک دوسرے سے مختلف ہے۔

حسیت عام اعصابی نظام اور مادی حقائق پر مبنی آگہی کی پیدا کردہ ایک کیفیت ہے جو انسان پر اس کے اپنے ذہنی اور جسمانی نظام اور اس پر سماج اور معاشرے کے مرتب کردہ اثرات کا نتیجہ ہوتی ہے۔مرد اور عورت دونوں ہی

ایک مخصوص مجازی کیفیت کے تحت اپنی حسیت کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ یہ حساتی اظہار جدید وقدیم، تہذیبی اور تمدنی اصلاحات، مرد کے عورت کے تئیں یا عورت کا مرد کے تئیں رویے یا پھر دونوں کے سماجی مقام ومرتبہ جیسی صورت حال کی بنا پر وجود میں آتا ہے۔ یعنی مرد اور عورت دونوں کے فکری رویے اور دونوں کی حسی کیفیات کی تشکیل کسی مخصوص معاشرے میں ان کے سماجی مقام کے نتیجے میں وجود پذیر ہوتی ہے۔

حسیت ایک فنکار کی شخصیت کی مہک ہے۔ جیسے ایک پھول کی پہچان اس کے رنگ و بو سے ہوتی ہے اور پرندے کی اس کی آواز سے، اسی طرح ایک فنکار کی تشخیص اور پہچان اس کی حسیت سے ہوتی ہے۔ اس کو سمجھنا آسان نہیں چاہے وہ حسیت مردانہ ہو یا نسائی۔ جیسے موسم سرما کے اختتام اور بہار کے آغاز کے بیچ حد فاصل نہیں کھینچ سکتے لیکن موسم کے اس بدلاؤ کو ہم کو محسوس کر سکتے ہیں جب کہ گرمی اپنی تپش اور بہار اپنی خوشبو کے ساتھ شباب پر ہوتی ہے۔ ٹھیک اسی طرح گہری جذباتی کشمکش کے درمیان نسائی حسیت اور مردانہ حسیت میں تفریق کی جاسکتی ہے۔ مختلف علماء، دانشور اور فلسفیوں نے اپنے مطالعے اور مشاہدے کی بنیاد پر لکھا ہے کہ دنیا کا ہر سماج مرد اساس سماج رہا ہے، مرد زیادہ سخت مزاج اور جنسی طور پر زیادہ فعال رہے ہیں جب کہ عورت زیادہ جذباتی، منکسرالمزاج اور زیادہ خدمت گزار ہوتی ہے اور یہی صفات پرندوں میں بھی دیکھی گئی ہیں کہ گھونسلا بنانے اور بچوں کی دیکھ بھال کرنے میں مادہ ہی پیش پیش رہتی ہے۔

جہاں تک نسائی حسیت کا تعلق ہے اس سے مراد کسی عورت کے جذبات واحساسات ہیں۔ جو اس کے اپنے مسائل یا اس کی اپنی مخصوص صورتحال کے نتیجے میں وجود میں آتے ہیں۔ اسی لیے جب ہم نسائی حسیت کی بات کرتے ہیں تو اس کا مطلب کسی عورت کی نفسیات اور اس کے صنفی تقاضوں کی اہمیت وانفرادیت کو سماجی یا ادبی وتخلیقی سطح پر تسلیم کرنا ہوتا ہے: نسائی حسیت کی وضاحت میں ڈاکٹر حمیرہ سعید لکھتی ہیں:

> ''نسائی حسیت سے مراد خالص عورت کا ادراک ہے، اس کی حس اور اس کا
> احساس ہے جو کہ مرد کے اندر نہیں پیدا ہوسکتا ہے کیونکہ وہ عورت نہیں ہے لہذا
> اس کا احساس، تخیل اور حسیت عورت سے مختلف ہوتی ہے۔'' 25ؔ

بحیثیت مجموعی نسائی حسیت نام ہے عورت کے ان نرم و نازک اور خالص دلی جذبات واحساسات کا جو مرد کے مقابل اسے ایک مخصوص شناخت عطا کرتے ہیں۔ وہ جذبات جو اس کے دل میں موجزن ہوتے ہیں، اس امر کی صلاحیت رکھتے ہیں کہ اس کے اطراف کی دنیا کو متاثر کر سکیں لیکن نسائی حسیت عورتوں کی سوچ اور تجربات کے اظہار کو شعوری اور حسی اعتبار سے ابھرنے کا موقع فراہم کرتی ہے۔نسائی حسیت شعوری طور پر ایک عورت کی حیثیت سے اس کی صورت حال یعنی اس کے اوپر ہونے والے ظلم اور اسے ایک شئے سمجھے جانے پر غور وفکر کے ساتھ تحقیق کرنے پر توجہ دلاتا ہے۔نسائی حسیت کا مطالعہ مرد اساس سماج کے ذریعہ عورتوں پر ظلم کرنے کے لیے صنفی امتیاز پر مبنی اختیار کردہ طریقوں کی سمجھ اور نفسیات پر مبنی ہوتا ہے۔حقیقی معنوں میں نسائی حسیت بطور عورت حیات و کائنات کو اپنے نظریہ سے دیکھنے کا نام ہے۔ یہی سبب ہے کہ نسائی حسیت کو گہرائی میں سمندر اور بلندی میں آسمان کے مماثل قرار دیا جاتا ہے۔

ادب میں حسیت کی تلاش عام طور پر جذباتی ناولوں یا جذباتیت پر مبنی طنز مزاح ، مرثیوں یا قبرستانوں سے متعلق نظموں میں کی جاتی رہی ہے۔ یہاں ادب سے مراد انگریزی زبان ادب سے ہے۔انگریزی کے ایک مشہور شاعر William Copper کی نظموں کو حسیاتی نقطہ نظر سے بڑی شہرت حاصل تھی۔ یہاں تک کہ یہ اصطلاح مختلف معنوں میں استعمال کی جاتی رہی ہے۔مختلف ادبی اور شعری تخلیقات کا جائزہ اس نقطہ نظر سے لیا جاتا رہا ہے کہ شاعر اور ادیب نے کس سطح پر اپنے جذبات کا اظہار کیا ہے۔سماجی صورتحال کے تئیں اس کا ردعمل اور اس ردعمل کا تخلیقی اظہار کس قسم کی حسیاتی کیفیت کا حامل ہے۔

بقول شمس الرحمٰن فاروقی ،''افسوس کہ یہ صورت حال اردو میں نہیں ہے اور یہاں تو لوگ تانیثیت کے معنی ہی نہیں جانتے اور اسے زنانہ پن کے مترادف سمجھتے ہیں۔'' راقم الحروف فاروقی صاحب کی اس بات سے اتفاق کرتا ہے، اتفاق ہی نہیں مجھے اس پر اصرار بھی ہے کہ ہمارے یہاں نسائی حسیت اور تانیثیت کا فرق بہت واضح نہیں ہے۔ دوران تحقیق ایسی کتب اور مضامین میری نظر سے گزرے ہیں کہ 15 سے 20 صفحے کا مضمون ہو یا 200 سے 300 صفحہ کی کتاب تانیثیت اور نسائی حسیت پر تحریر کی گئی ہے لیکن مصنفین یہ بتانے سے قاصر رہے ہیں کہ وہ تانیثیت

پر بات کررہے ہیں یا نسائی حسیت پر۔نسائی حسیت اور تانیثیت دونوں الگ الگ اصطلاحات ہیں۔نسائی حسیت کا تعلق جہاں عورت کے ادراک سے ہے، اس کے داخلی احساسات وجذبات سے ہے تو وہیں تانیثیت کا تعلق عورت کے سماجی، سیاسی، مذہبی، اقتصادی وغیرہ مسائل پر بحث سے ہے۔چند اقتباسات ملاحظہ فرمائیں، ان اقتباسات کے بعد کچھ سوالات جو ذہن میں ہیں ان کو پیش کرکے ان کے جوابات انہیں اقتباسات کی روشنی میں دینا چاہوں گا۔

1۔''کسی متن کو پڑھنے کے دو طریقے ہو سکتے ہیں، ایک طریقہ مردوں کا ہوگا اور ایک طریقہ عورتوں کا، عورتوں کا طریقہ مردوں کے مقابلے میں بہرحال مختلف ہوگا۔'' 26؎

2۔جو متون مردوں نے بنائے ہیں ان میں عورتوں کے خلاف شعوری یا غیر شعوری تعصب ضرور پایا جائے گا۔27؎

3۔''عورتوں کے مسائل مردوں کے مسائل سے اتنے زیادہ مختلف ہیں کہ مرد تخلیق کاران کی نمائندگی یا ترجمانی نہیں کر سکتے۔عورتوں کی کردار نگاری میں مرد غالب اور عورت مخالف تعصّبات اور رویے کسی نہ کسی طور اور سطح پر شعوری اور غیر شعوری طور پر در آتے ہیں۔'' 28؎

4 ۔''یہ نہیں کہ مرد عورت کے جذبوں کو پہچاننے کی کوشش نہیں کرتے۔وہ کر ہی نہیں سکتے۔عورت جس طرح سے عورت کے جذبات بیان کرسکتی ہے مرد نہیں کرسکتا۔'' 29؎

5۔''ایک مرد تخلیق کار اور ایک خاتون تخلیق کار کے افسانوں میں ظاہری طور پر دیکھنے میں بہت زیادہ فرق نظر نہیں آتا مگر باریکی سے جائزہ لیا جائے تو وہی فرق نظر آئے گا جو ایک مرد اور عورت میں نظر آتا ہے کیونکہ نسائی شعور اور احساسات ایک مرد کے شعور اور حسیات سے مختلف ہیں۔اسی لیے اظہار بیان

اور ذہنی و ادبی ردعمل بھی مختلف ہوتا ہے۔نسائی ادب کو سمجھنے کے لیے نسوانی
کردار،نسوانی مزاج، اس کی فطرت، اس کی نفسیات، اس کے لب و لہجے، اس
کے اظہار کے سلیقے، اس کی زندگی کے پیچ خم ۔۔۔۔مختصر یہ کہ پوری نسائی
تہذیب کو سمجھنا ہوگا۔نسائی تہذیب کو سمجھے بغیر نسائی ادب کو سمجھنا مشکل ہے۔''

30؎

6۔''نسائی حسیت ایک باطنی احساس کا نام ہے صحیح معنوں میں اس کا اظہار
عورت کی جانب سے ہی ہوسکتا ہے مرد جب بھی نسائی حسیت کو پیش کرنا چاہے
گا اس کا رویہ ہمدردانہ ہوسکتا ہے۔لیکن وہ بالکلیہ طور پر نسائی حسیت کے اظہار
پر قادر نہیں ہوسکتا۔'' 31؎

یہ ہیں وہ چند اقتباسات جن میں نسائی حسیت کے تعلق سے اظہار خیال کیا گیا ہے۔ان اقتباسات کی روشنی میں فطری طور پر جو چند سوالات پیدا ہوتے ہیں، ان پر بھی کچھ گفتگو ضروری ہے۔اس سلسلے کا پہلا سوال:

1۔کیا نسائی حسیت کا تعلق عورت سے ہے مرد سے نہیں؟

ظاہر ہے کہ بات نسائی حسیت کی ہو رہی ہے۔نسائی لفظ 'نسا' سے بنا ہے جس کے معنی عورت کے ہیں، یعنی عورت کی حسیت۔جب عورت کی حسیت کی بات ہوگی تو اس میں مرد کی شمولیت کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔

2 ۔کیا نسائی حسیت کو مرد نہیں سمجھ سکتا؟

یہ کہنا قطعی طور پر درست نہیں کہ مرد نسائی حسیت کو نہیں سمجھ سکتا۔سماج کی تشکیل مرد اور عورت سے ہوتی ہے۔اس سماج کو صحیح طریقے سے چلانے کے لیے ایک دوسرے کو سمجھنا کافی اہم ہے۔اس کا یہ بالکل مطلب نہیں کہ مرد، عورت کی نفسیات پر اور عورت، مرد کی نفسیات پر یکساں قدرت رکھے۔اس سماج کو چلانے کے لیے ان دونوں میں جتنی فہم کی ضرورت ہے وہ ہونی چاہیے۔اسی طرح مرد نسائی حسیت پر قدرت نہیں رکھتا لیکن ایک عورت کو سمجھنے کے لیے جن باتوں ضرورت ہے وہ مرد کے اندر ہونی چاہیے۔اس طرح ایک عورت کو بھی سمجھا جا سکتا ہے اور سماج کو بھی

بہتر چلایا جا سکتا ہے۔

3 ۔کیا مرد تخلیق کار کی تخلیق میں نسائی حسیت کا اظہار نہیں ملتا؟

نسائی حسیت سے مراد خالص عورت کے احساسات و جذبات ہیں، مرد کے نہیں ۔ایک عورت جتنے موثر طریقے سے عورت کے جذبات واحساسات بیان کرسکتی ہے شائد مرد نہ کر پائے ۔لیکن کسی مرد کی تخلیق میں عورت کے جو مسائل بیان کیے گئے ہیں انھیں پڑھ کر ایک عورت اگر یہ کہے کہ یہ میرے دل کی بات کہی ہے تو پھر اس کو کیا کہیں گے؟

4 ۔کیا خواتین کی تخلیق میں ہی نسائی حسیت کا اظہار ہوسکتا ہے؟

خواتین کے ذریعے لکھا گیا ادب خواتین کے مسائل اور احوال بہتر انداز میں پیش کر سکتا ہے۔لیکن ہر عورت کا پیش کردہ ادب نسائی حسیت کی سچی ترجمانی کرتا ہو یہ ضروری نہیں ۔

5 ۔کیا خواتین کا لکھا ہوا ادب ہی نسائی ادب ہے یا خواتین کے انہیں مسائل پر مردوں کی تخلیقات کو بھی نسائی ادب میں شمار کیا جانا چاہیے؟

اسے حرف بہ حرف تسلیم نہیں کیا جا سکتا کہ نسائی ادب کا تعلق صرف خواتین کے لکھے ہوئے ادب سے ہے۔ جن تانیثی ناقدین کا یہ خیال ہے وہ کہیں نہ کہیں تانیثیت کی Main streem سے الگ ہٹ کر ایک ایسے رویے کی تشکیل کا سبب بنتے ہیں جو بڑی حد تک عصر حاضر میں دلت ادب کے حوالے سے پایا جا تا ہے۔کیوں کہ دلت ادب کے علم برداروں کا یہ ماننا ہے کہ دلتوں کے مسائل پر ان تخلیق کاروں کی تخلیقات کو دلت ادب کا حصہ نہیں سمجھا جا سکتا جو خود دلت نہیں ہیں۔

نسائی حسیت سے متعلق مطالعہ شعوری طور پر ایک عورت کی صورت حال یعنی اس کے اوپر ہونے والے ظلم اور اسے ایک شئے سمجھے جانے پر تحقیق کرنے پر توجہ دلاتا ہے۔نسائی حسیت سے مراد یہ ہے کہ ایک عورت کیا سوچتی ہے، وہ کیا چاہتی ہے، سماج اور گھر میں اس کو کس طرح کی پریشانیوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے،اس کی محرومیوں کی نوعیت کیا ہے؟ ان امور پر گفتگو کی جائے۔

نسائی حسیت اور تانیثیت میں فرق

تانیثیت اور نسائی حسیت دونوں کا تعلق عورت سے ہے، باوجود اس کے کہ دونوں میں فرق ہے۔ایک کا تعلق جہاں عورت کی سماجی، سیاسی، مذہبی، اقتصادی حیثیت سے ہے تو وہیں دوسری کا تعلق عورت کے ان احساسات و جذبات سے ہے جو خالص ایک عورت کے ہوتے ہیں اور جو مرد کے احساسات و جذبات سے بالکل مختلف ہوتے ہیں۔نسائی حسیت کے برعکس تانیثیت میں عورت کے ساتھ مرد بھی اس کے یعنی عورت کے مسائل پر بحث کرتے ہیں۔اردو میں ایک مدت تک یا یوں کہیے کہ عصر حاضر میں بھی عورت کے متعلق لکھی ہوئی ہر تخلیق،تنقید اور تحقیق کو تانیثیت سمجھ لیا جاتا ہے، یہ درست نہیں ہے۔عورت سے جڑی ہوئی ہر بات کو تانیثیت کے خانے میں نہیں رکھا جا سکتا۔'تانیثیت کو نسائیت یا زنانہ پن کہنا تانیثیت کے تمام اصولوں کی نفی کرنا ہے۔

تانیثیت (Feminism) اور نسائی حسیت (Feminine Sensibility) دو الگ الگ اصطلاحات ہیں۔شعوری یا غیر شعوری طور پر اس کے فرق کو نظر انداز کیا جاتا رہا ہے، جبکہ ایک کا تعلق عورت کے تشخص سے تو دوسری کا اس کے ادراک سے ہے۔اگر ہم ان دونوں کے معنی و مطالب پر غور کریں تو اس فرق کو بآسانی سمجھا جا سکتا ہے۔

1۔ تانیثیت

تانیثیت لفظ تانیث سے بنا ہے جس کے لغوی معنی مونث (عورت، مادہ) ہونا وغیرہ کے ہیں جس میں ''یت'' لگا کر تانیثیت کی اصطلاح بنائی گئی ہے۔یت کے ایک معنی 'جڑا ہوا' کے ہیں، اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ عورت سے متعلق نظریے کو تانیثیت کہتے ہیں۔اس اصطلاح کو پہلی بار پروفیسر عتیق اللہ استعمال نے کیا۔اسی طرح انگریزی میں Feminism لاطینی زبان کے Femina سے لیا گیا ہے جس کے معنی Womanish,Womanism کے ہیں، یہاں بھی عورت مراد ہے۔Femina میں ''ism'' کا استعمال کر کے Feminism کی اصطلاح بنی۔اس

لفظ کو سب سے پہلے فرانسیسی فلسفی چارلس فوریر نے استعمال کیا اور بطور اصطلاح اس کا استعمال سب سے پہلے Eugenie Potonie Pierre نے 1896 میں برلن کی ایک بین الاقوامی کانگریس میں کیا تھا۔ اس وقت وہ International Congress for Womrn's Right کی سیکریٹری تھی۔

wikipedia کے مطابق تانیثیت:

''An advocate or supporter of the rights and equality of women's''. 32

(تانیثیت خواتین کے حقوق اور مساوات کی وکالت کرتی ہے۔)

"Feminism is a movement that attempts to institute social, economic and political equality between men and women in sociaty and end distortion in the relationship between woman and men." 33 .

(تانیثیت ایک ایسی تحریک ہے جو سماج میں مرد اور عورت کے درمیان سماجی، سیاسی اور اقتصادی برابری قائم کرنے کی کوشش کرتی ہے اور مرد اور عورت کے رشتوں کے درمیان موجود امتیاز کو ختم کرنا چاہتی ہے۔)

کملا بھاسن کے مطابق:

''تانیثیت ایک احساس کا، کہ معاشرے میں عورت مظلوم ہے اور اس کا استحصال کیا جاتا ہے اور اس صورتحال کو بدلنے کی کوشش کا نام ہے۔'' 34

ان معنی اور تعریفات کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ تانیثیت ایک اصطلاح ہے جس کی مکمل تعریف ممکن نہیں۔ تانیثیت عورت کو سیاسی، سماجی اور اقتصادی وغیرہ سطحوں پر اس کا جائز مقام دلانا چاہتی ہے۔ اس تحریکی رجحان

کا مقصد ہے کہ صدیوں سے دبائی گئی عورت کے اندر یہ شعور بیدار کیا جائے کہ وہ اپنا ایک مکمل وجود رکھتی ہے۔ یہاں پر اس کے احساسات و جذبات سے نہیں صرف اس کے سماجی مقام و مرتبے سے بحث ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ نسائیت کیا ہے؟

2۔نسائی حسیت:

تانیثیت کی تعریف اور اس کے لغوی و اصطلاحی معانی کے بعد ضروری ہے کہ اس پر غور کیا جائے کہ نسائی حسیت کیا ہے؟ وکی پیڈیا کے مطابق

(1)Ability to receive sensations : sensitininess.35ؔ

(محسوس کر لینے کی صلاحیت: حسیت)

(2)"Having qualities or an appearance traditionally associated with women, especially delicacy and prettiness, female,treated as female." 36ؔ

(عورتوں کے ظاہر سے متعلق روایتی خصوصیات جیسے خوبصورتی، نزاکت، عورت، عورت کی طرح برتاؤ۔)

(3) "Activities is which only women take part."37ؔ

(وہ سرگرمیاں جن میں صرف عورتیں حصہ لیں۔)

(4) Acting or having qualities which are considered to be suitable for women.38ؔ

(ایسی خوبیوں کا حامل ہونا یا ان کے مطابق عمل کرنا جو عورتوں کے لحاظ سے موزوں و مناسب ہوں۔)

(5)The ability to appreciate and respond to

emotion or art.39

(جذبات اورآرٹ پر ردِعمل اوراس کی داد دینے کی صلاحیت)

(6)حس،ادراک،قوت محرکہ،احساس۔40

مندرجہ بالاتعریفات کی روشنی میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ نسائی حسیت سے مرادعورت کی حس،اس کا ادراک اور خالص دلی جذبات و احساسات ہیں، اس میں مرد کے احساسات و جذبات کا کوئی عمل دخل نہیں ہوتا۔اس طرح تانیثیت اور نسائی حسیت دو الگ الگ اصطلاحات ہیں۔تانیثیت شعوری عمل ہے تو نسائی حسیت شعور ذات۔نسائی حسیت کا دائرہ عورت کی پوری زندگی اوراس کی پیچیدگیوں کا احاطہ کرتا ہے۔جس میں اس کے جذبات واحساسات، تجربات وخیالات،افکاروتخیلات،مزاج واطوارسبھی کا عمل دخل ہوتا ہے۔اس کے برعکس تانیثیت عورتوں کے مسائل کی نشاندہی کرتی اوراس کا حل تلاش کرتی ہے۔جس میں سیاسی،سماجی،اقتصادی، مذہبی اورادبی مسائل قابل ذکر ہیں۔نسائی حسیت کا تعلق جذباتی حسیت سے ہے تو تانیثیت کا عملی حسیت سے ہے۔نسائی حسیت کی عملی صورت تانیثیت ہے۔'جب عورتوں کی حالت میں تبدیلی آئی، تعلیمی شعور بیدار ہوااور وہ بیرون خانہ رشتوں سے منسلک ہوئی تو اس میں تشخص کا احساس بیدار ہوا۔یہی تشخص تانیثیت کا مرکزی موضوع ہے'۔نسائی حسیت میں ایک عورت کیا سوچتی ہے،کیا چاہتی ہے، وہ کن کن پریشانیوں سے دوچار ہوتی ہے،بطور ماں،بیٹی،بہن، بیوی۔اس کی آرزوؤں، تمناؤں،محرومیوں،خوشیوں اورغموں وغیرہ کا احساس کیا جاتا ہے۔جبکہ تانیثیت عورتوں کے انھیں احساسات کوعملی صورت عطا کرتی ہے۔

حوالہ جات

1۔فیمنزم تاریخ وتنقید،شہناز نبی،ص17

2۔آمنہ تحسین،مطالعات نسواں،ص93

3۔ایضاً،ص94

The english oxford dictionary۔4

https://en.wikipedia.org/wiki/Feminism۔5

http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Feminism۔6

https://www.britannica.com/topic/feminism۔7

https://isreview.org/issue/91/black-feminism-and-intersectionality) Babara Smith۔8

9۔آمنہ تحسین،مطالعات نسواں،ص96

10۔ایضاً،ص96

11۔تانیثیت ایک تنقیدی تھیوری،سید عقیل رضوی،انور پاشا(مرتب)،ص17

12۔تانیثیت اورادب،،پیش لفظ،انور پاشا(مرتب)،ص9

13۔فیمینزم تاریخ وتنقید،شہناز نبی،ص316

14۔ایضاً،ص341

15۔اردوادب میں تانیثیت ڈاکٹر مشتاق احمد وانی،ص95

16۔تانیثیت ،مارکسی تانیثیت اورادب کی قرات،تانیثیت اردوادب،انور پاشا(مرتب)،ص344

https://en.wikipedia.org/wiki/Lesbian_feminism۔17

18۔فیمینزم تاریخ وتنقید،شہناز نبی،ص349

19۔ایضاً،ص362

20۔اردوادب میں تانیثیت ڈاکٹر مشتاق احمد وانی،ص97

21۔فیمینزم تاریخ وتنقید،شہناز نبی،ص

22۔ایضاً،ص213

23۔فاطمہ حسن،نسائی ادب اور تنقید،تانیثیت اور ادب،ص275

24۔شفیق فاطمہ کا شعری کینوس اور نسائی حسیت،قمر جہاںwww.urduchannel.in

25۔اردو ناولوں میں نسائی حسیت،،حمیرہ سعید،ص،24

26۔تانیثیت کی تفہیم،شمس الرحمٰن فاروقی،تانیثیت اور ادب،مرتب،انور پاشا،ص11

27۔ایضاً،ص11

28۔تانیثیت:تشخص کی تشویش اور لبریشن کا جشن،دیوندر اسر،ترتیب و انعقاد،عتیق اللہ،ص49

29۔ صالحہ عابد حسین سے ملاقات،صفیہ ملک،مشمولہ:اردو ناولوں میں نسائی حسیت،ڈاکٹر حمیرہ سعید،ص،25

30۔نسائی ادب،خواتین تخلیق کار اور نیا افسانہ،شائستہ فاخری،فکر و تحقیق (سہ ماہی)ص248

31۔اردو ناولوں میں نسائی حسیت،ڈاکٹر حمیرہ سعید،ص،25

The english oxford dictionary۔32

5561، Pg.N. ،(VI)،Gender and religion Encyclopia of Society ۔33

34۔آمنہ تحسین،مطالعات نسواں،ص96

Cathreine Soanes and others "Pocket oxford dictionary ۔35

825،Pg.N.،Edition،tenth"

36۔ایضاً،ص329

Universal webster Dictionar(Google)۔37

38۔ایضاً

Cathreine Soanes and others "Pocket oxford dictionary ۔39

825،Pg.N.،Edition،tenth"

The standard English urdu Dictionary,Tarqqi Urdu Bureau,Delhi۔40

1. Goldstein.L(1982). "Early Feminist themes in French Utopian Sociolism: The St. Simonians and Fourier", Journal Of The History Of Ideas, Vol.43 No.1

2. http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Feminism

3. https://www.stuffmomnevertoldyou.com/blogs/the-man-who-coined-feminism.htm

4. https://en.wikipedia.org/wiki/Pierie

باب سوم

ترقی پسند تحریک سے قبل خواتین افسانہ نگار

صغرا ہمایوں مرزا

مسز عبدالقادر

حجاب امتیاز علی

نذر سجاد حیدر

حمیدہ سلطان

صغرا ہمایوں مرزا

انیسویں صدی کئی اعتبار سے مختلف سماجی اور سیاسی تبدیلیوں کی صدی تھی۔ اٹھارویں صدی عیسوی سے یوروپ میں جس صنعتی ترقی کا آغاز ہوا اس نے بڑی حد تک پہلے یوروپ اور بعد میں ایشیائی ممالک کے سماجی و معاشرتی نظام کو نئی شکل وصورت عطا کی۔ سماج کے مختلف طبقات میں اپنے حقوق کے تئیں بیداری پیدا ہوئی۔ انسانی حقوق سے متعلق کئی نئی تحریکات سامنے آئیں۔ یہی وہ دور تھا جب عورتوں میں بھی اپنے حقوق کے حصول کا احساس پیدا ہوا۔ مرد اساس معاشرے نے جس طرح ان کے بنیادی حقوق سلب کر لیے تھے، اس کے نتیجے میں جو بے چینی پیدا ہوئی اس نے آگے چل کر نسوانی حقوق سے متعلق مختلف تحریکوں کی صورت اختیار کر لی۔ انیسویں صدی کے نصف آخر تک آتے آتے تحریک نسواں کے خد خال واضح ہونے لگے تھے۔ جب راجہ رام موہن رائے اور سرسید کی تحریک سے ہندوستانیوں میں مغربی علوم وفنون کے اکتساب کا رجحان بڑھا تو یورپ میں چل رہی کئی سماجی تحریکات سے واقفیت کا بھی آغاز ہوا۔ اب ہندوستانیوں میں ایک ایسا تعلیم یافتہ طبقہ وجود میں آچکا تھا جو مغربی افکار ونظریات سے متاثر بھی تھا اور انھیں کے زیر اثر نئی معاشرتی تبدیلیوں کا خواہاں بھی تھا۔ ہندوستانی خواتین کا بھی ایک تعلیم یافتہ طبقہ وجود میں آچکا تھا جو اب اپنے حقوق کے حصول کے لیے سنجیدہ بھی تھا اور سرگرم عمل بھی۔ تحریک نسواں سے متعلق مختلف نظریات ہندوستانی تعلیم یافتہ خواتین کو متاثر کر رہے تھے۔ یہ صحیح ہے کہ مسلمانوں میں ان تبدیلیوں کا آغاز ہندوؤں کے مقابلے میں کافی دیر سے ہوا لیکن بیسویں صدی کی دوسری دہائی تک جدید معاشرتی تبدیلیاں مسلم معاشرے میں بھی نظر آنے لگی تھیں۔ کئی مسلمان خواتین حقوق نسواں کے مطالبے کو تخلیقی ادب کا حصہ بنا رہی تھیں۔ صغرا ہمایوں مرزا کا تعلق بھی انہی میں سے تھا۔

صغرا ہمایوں مرزا 1884ء میں حیدرآباد میں پیدا ہوئیں۔ ان کے والد کا نام صفدر علی مرزا تھا جو سیول سرجن تھے اور حکومت آصفیہ کی فوج میں سرجن کیپٹن بھی رہے۔ والدہ کا نام مریم بیگم تھا جو فارسی زبان کی ماہر تھیں لیکن اردو میں

مضامین لکھتی تھیں۔ ان کے مضامین ''معلم نسواں'' میں شائع ہوتے رہے۔صغرا ہمایوں مرزا پانچ بھائیوں اور چار بہنوں میں سب سے بڑی تھیں۔ وہ ایک نیک اور سلیقہ شعار خاتون تھیں۔ ان کی شادی 18 سال کی عمر میں پٹنہ کے ایک معزز خاندان میں سید ہمایوں مرزا سے ہوئی۔ رائے محبوب نارائن گوڑ اپنے ایک مضمون ''دردمند اور انسان دوست'' میں لکھتے ہیں۔

''نام صغرا اعمال کبرا، بیگم صغرا کے اقبال کا کیا کہنا۔ ہمایوں سر پر آیا کہ ہمایوں کی شریک زندگی بن گئیں۔''1

صغرا ہمایوں مرزا کو سیاحت کا بڑا شوق تھا۔انھوں نے اپنے شوہر کے ساتھ مختلف ممالک کا بھی سفر کیا۔ جالنہ کے سفر کے دوران ان کے شوہر پر فالج کا حملہ ہوا اور جالنہ میں ہی 14 نومبر 1937 کو ان کا انتقال ہو گیا۔شوہر کے انتقال کے بعد انھوں نے اپنی ساری زندگی قوم وملت کے نام کر دی۔عورتوں کی تعلیم و تربیت کے ساتھ ان کی فلاح و بہبود کے لیے وہ ہمیشہ کوشاں رہیں۔صغرا ہمایوں مرزا 8 دسمبر 1957 کو 84 سال کی عمر میں اس دار فانی سے کوچ کر گئیں۔

معاشرتی تبدیلیوں کے اسی دور میں صغرا ہمایوں مرزا نے بھی اپنے تخلیقی سفر کا آغاز کیا۔ 1903 کا زمانہ تھا جب انھوں نے نہ صرف یہ کہ تصنیف و تالیف کے ذریعے بلکہ عملی کاوشوں سے بھی سماجی بیداری کے اس عمل میں حصہ لیا۔ چونکہ وہ ایک تعلیم یافتہ، روشن خیال اور دانشور خاتون تھیں لہذا انھوں نے انتہائی خود اعتمادی کے ساتھ بہت سی سماجی خرابیوں کے خلاف آواز اٹھائی۔ مریم تقی بلگرامی نے ان کے تعلق سے لکھا ہے کہ وہ حیدرآباد کی پہلی خاتون تھیں جنھوں نے پردے سے باہر آ کر اپنے افکار و نظریات کا اظہار کیا۔ چونکہ وہ محض تحریر و تخلیق تک محدود نہیں تھیں بلکہ عملی طور پر بھی سرگرم عمل تھیں اس لیے انھیں جلد ہی حیدرآبادی خواتین کے درمیان انتہائی مقبولیت حاصل ہو گئی۔انھوں نے کئی ایسی سماجی رسموں کے خلاف آواز اٹھائی جو اس وقت کے معاشرے کا اہم حصہ تھیں۔لیکن صغرا ہمایوں مرزا نے اس سلسلے میں انتہائی فکری توازن سے کام لیا۔انھوں نے اصلاح معاشرہ کے نام پر محض مغربیت کو ہوا نہیں دی بلکہ مشرقی نظام حیات کی مثبت قدروں کے ساتھ اسلامی تعلیمات کو رواج دینے پر زور دیا۔ چونکہ وہ ایک

تخلیق کار کے ساتھ ایک عملی سماجی اصلاح کار(Social Reformer)بھی تھیں اس لیے انھوں نے خواتین کی کئی انجمنوں اور انھیں خود کفیل بنانے کے جذبے سے مدارس و ادارے بھی قائم کیے۔صغرا ہمایوں مرزا کئی علمی و ادبی اور تہذیبی و ثقافتی اداروں سے منسلک تھیں۔ان کی ان ادبی اور سماجی خدمات کے اعتراف میں انھیں انعام و اکرام سے بھی نوازا گیا۔

''صغرا بیگم نے مضمون نویسی کے مقابلوں میں کئی ایک طلائی تمغے حاصل کیے۔ 1923 میں بہ مقام جھنگ، آل انڈیا شیعہ کانفرنس کا نعقاد عمل میں آیا جس میں صغرا ہمایوں مرزا کو ان کی کئی ادبی خدمات کے صلے میں طلائی تمغہ دیا گیا۔اس کے علاوہ 1920 میں صغرا ہمایوں مرزا حیدر آباد ڈکٹ بک کمیٹی کی آنزیری ممبر منتخب ہوئیں۔1923 میں لندن کی انٹرنیشنل اپ مارل ایجوکیشن نے جس کی ایک شاخ ہندوستان میں واقع ہے اس کا نام انڈین نیشنل کانفرنس آف انٹرنیشنل کانگریس آف ایجوکیشن ہے،صغرا ہمایوں مرزا کو اپنی اعزازی ممبر شپ عطا کی۔''2

جس وقت اردو میں جدید طرز کے قصے اور ناولوں کا آغاز ہوا تو ہمارے بہت سے مرد تخلیق کاروں نے خواتین کے مسائل کی بھی نشاندہی کی۔حالؔی نے مجالس النساء اور نذیر احمد کے مراۃ العروس لکھ کر نہ صرف عورتوں کے مسائل پر گفتگو کا آغاز کیا بلکہ گھر اور معاشرے کی تعمیر و تشکیل میں عورتوں کی اہمیت کی عکاسی بھی کی۔ان ابتدائی تخلیقات کے زیر اثر خواتین نے بھی تخلیقی سطح پر عورتوں کے مسائل اور ان کے حقوق کی جانب توجہ مبذول کرائی۔یہ اس وقت کے ایک عام رجحان تھا اور صغرا ہمایوں مرزا اس کا اثر قبول کیا۔چناچہ انھوں نے اصلاح معاشرہ کے نقطہ نظر سے متعدد ناول اور افسانے لکھے۔

''صغرا ہمایوں مرزا نے متعدد ناول اور افسانے لکھے اور یہ تمام تر اصلاحی ناول اور افسانے انھوں نے خواتین کی ترقی اور اصلاح معاشرہ کے لیے لکھے۔ان کی

سب سے پہلی تصنیف ''مشیر نسواں'' ہے جو 1904 میں لکھی گئی۔ اس کے علاوہ ''سرگزشت ہاجرہ''، ''موہنی''، ''بی بی طوری کا خواب''، مجموعہ نصائح''، ''تحریرالنساء''، ''آوازِ غیب''، ''بی بی فاطمہ کے حالات'' اوران کے کئی سفر نامے جن میں سفر نامہ عراق، سفر نامہ بھوپال، سیاحت بہار اور بنگال، سیاحت اورنگ آباد، سفر نامہ پونا والٹیر اور سفر نامہ یورپ اوراس کے علاوہ سفر نامہ رہبر کشمیر کو بہت زیادہ شہرت ومقبولیت حاصل ہوئی۔ صغرا ہمایوں مرزا کی ان تمام تصانیف کو شاعر مشرق ڈاکٹر علامہ اقبال، سر عبد القادر اور حسن نظامی جیسے مشاہیرادب نے سراہا ہے۔''3

صغرا ہمایوں مرزا نے اسلوب اظہار کے نقطہ نظر سے کوئی نیا تجربہ تو نہیں کیا لیکن داستان اور ناول کی ملی جلی روایت کا اثر ضرور قبول کیا ہے۔ چونکہ وہ اردو کی پہلی خاتون فکشن نگار کی حیثیت رکھتی ہیں اس لیے ان کے اسلوب اظہار کا مطالعہ اس لحاظ سے کیا جانا چاہیے کہ ان کے سامنے کسی دوسری خاتون قلمکار کی کوئی تخلیق نہیں تھی۔ اس دور تک جو بھی افسانوی ادب لکھا گیا تھا وہ مرد تخلیق کاروں کے قلم سے وجود میں آیا تھا۔ ظاہر ہے کہ ایک خاتون قلمکار کے سامنے یہ مسئلہ ضرور رہا ہوگا کہ ایک ایسی زبان اور ایک ایسا اسلوب اظہار اختیار کرے جو مروجہ اسلوب اظہار کے قریب بھی ہو اور نسوانی جذبات واحساسات کی بھی بھر پور نمائندگی کرتا ہو۔ ہوسکتا ہے کہ فنی طور پر ان کی ابتدائی تحریریں زیادہ قدر وقیمت نہ رکھتی ہوں لیکن جذبہ واحساس کے نقطہ نظر سے ان کی ضرور اہمیت ہے۔ صغرا ہمایوں مرزا کی پہلی تصنیف ''مشیر نسواں'' جو 1906 میں شائع ہوئی انہی سماجی مسائل کی عکاسی پر مبنی تھی جو بیسویں صدی کے ابتدا میں مسلم معاشرے کے عام مسائل تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ایک جانب روایت سے تعلق اور دوسری طرف اس سے انحراف کا ملا جلا رویہ نہ صرف معاشرے میں پایا جاتا تھا بلکہ اس دور کے افسانوی ادب میں بھی اس کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ اس وقت کے افسانوں اور ناولوں کا اگر آپ غور سے مطالعہ کریں تو ان میں اصلاح معاشرہ کا جذبہ سب سے توانا نظر آتا ہے۔ صغرا ہمایوں مرزا بھی اپنی اس پہلی تصنیف کے ذریعے کچھ ایسی ہی شناخت قائم کرتی ہیں۔

زہرااور رقعہ کے کرداراسی معاشرتی صورت حال کی نمائندگی کرتے ہیں جواس وقت کی خواتین افسانہ نگار کا پسندیدہ موضوع ہے۔ناول سے قطع نظر جب ان کے افسانوں پر نظر ڈالتے ہیں تو یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ سماجی مسائل کو ایک مخصوص تہذیبی سیاق میں نہ صرف یہ کہ دیکھتی ہیں بلکہ اپنے افسانوں میں پیش بھی کرتی ہیں۔ان کے کرداروں کا رویہ بڑی حد تک ایک مخصوص تہذیبی پس منظر رکھتا ہے۔خصوصاً ان کے نسوانی کردار عام طور پر ویسے ہی اسٹیریوٹائپ کردار ہیں جواس زمانے کے افسانوی ادب میں عام طور پر نظر آتے ہیں۔یہ عورتیں غلط رسم ورواج کو برداشت کرتی ہیں اور بڑی خاموشی سے اپنی زندگی تباہ کر لیتی ہیں۔شاذونادر ہی ان کرداروں میں بغاوت کی کوئی چنگاری نظر آتی ہے۔صغرا ہمایوں مرزا کا کردار بی بی طوری بھی ایسا ہی ایک کردار ہے جو دوسروں کی مدد کرنا اوران کے غم وخوشی میں حصہ لینا اپنا فرض عین سمجھتا ہے۔یہ تصوراس وقت کے معاشرے کی ایک ایسی مثالی عورت کا تھا جسے صرف دوسروں کے لئے ہی زندہ رہنا چاہیے تھا۔اسے اس قربانی اور ایثار کی تلقین اکثر وبیشتر مذہب کے حوالے سے کی جاتی تھی،اگر آپ صغرا ہمایوں کے افسانوی مجموعے نصائح کی کہانیوں پر غور کریں تو اندازہ ہوگا کہ یہاں بھی زیادہ تر کہانیوں میں قرآن وحدیث اور مختلف علماء کرام کے اقوال کے ذریعے عورتوں کو نیک چلنی کی تلقین کی گئی ہے۔اس طرح کے افسانے عام طور پر معاشرے میں پائی جانے والی خرابیوں کی عکاسی ضرور کرتے ہیں لیکن انہیں دور کرنے کی کے لیے کسی باغیانہ رجحان کی عکاسی ان میں کم نظر آتی ہے۔

مجموعہ نصائح میں پائی جانے والی حکایات دراصل صغرا ہمایوں مرزا کے طبع زاد نہیں ہیں یہ تمام حکایتیں کئی مختلف زبانوں مثلاً فارسی،عربی اور سنسکرت وغیرہ سے بالواسطہ یا بلاواسطہ اردو میں ترجمہ ہوکر اس کے اخلاقی ادب کا حصہ بن چکی ہیں۔اس لیے انہیں صغرا ہمایوں مرزا کے طبع زاد افسانے قرار دینا غلط ہے۔یہ صحیح ہے کہ ان کا مقصد تخلیق عام طور پر معاشرتی اصلاح ہوا کرتا تھا اور وہ اسی نقطہ نظر سے افسانے بھی لکھتی تھیں۔یہی سبب ہے کہ وہ عام طور پر ان موضوعات پر قلم نہیں اٹھاتیں جن کا تعلق انسان کی باطنی اور داخلی کیفیات سے ہوتا ہے۔ان کے افسانوں میں زبان وبیان کا جادوتو نظر آتا ہے لیکن ان کا فکری اور موضوعی کینوس بہت وسیع نہیں ہے۔یہ صحیح ہے کہ ان کی تحریروں میں تاثیر وکیفیت بدرجہ اتم پائی جاتی ہے۔کئی جگہ انہوں نے کچھ تجربے بھی کیے ہیں،مثال کے طور پر ان کا مضمون نما

افسانہ جس میں وہ سر سید کی روح سے ہم کلام نظر آتی ہیں۔ظاہر ہے کہ یہ افسانہ عام حقیقت نگاری کے اصولوں پر پورا نہیں اترتا لیکن اس کے مکالموں کا حسن اور اسلوب اظہار کی دلکشی اسے ایک کامیاب تخلیقی تجربہ بنا دیتی ہے۔

مسز عبدالقادر

1857 کے انقلاب میں ناکامی نے ملک گیر سطح پر محاسبے اور غور و فکر کے عمل کا آغاز کیا۔ سر سید نے رسالہ اسباب بغاوت ہند لکھ کر انگریزوں کو یہ احساس دلانے کی کوشش کی کہ غدر 1857 انگریز حکمرانوں کی غلط حکمت عملیوں اور طریق کار کا نتیجہ تھا۔ اس کے ساتھ ہی سر سید نے ہندوستانیوں بالخصوص مسلمانوں کو یہ احساس دلایا کہ انگریزوں کے مدمقابل ان کی شکست کا ایک اہم سبب جدید تعلیم اور نئی سائنسی ایجادات و دریافت سے ان کی لاعلمی و بے نیازی تھی۔ سر سید کی اس آواز نے اثر کیا اور مسلمانوں میں ایک ایسا طبقہ وجود میں آیا جس نے انگریزی زبان سیکھی اور جدید تعلیم کے لیے اپنے گھروں کے دروازے کھول دیے۔ ان حضرات نے سر سید کے شانہ بشانہ مسلمانوں کو انگریزی تعلیم کی جانب راغب کرنے کے لیے بھی جدوجہد کی۔ ان میں سے کچھ سر سید سے چند امور میں اختلاف بھی رکھتے تھے لیکن جدید تعلیم حاصل کرنے کے سلسلے میں سر سید کو ان کی غیر مشروط حمایت حاصل تھی۔ سر سید کی اس تعلیمی تحریک کا نتیجہ یہ نکلا کہ پہلے مردوں نے جدید تعلیم اور انگریزی زبان کی تحصیل کی اور اس کے بعد اپنے گھر کی خواتین کو بھی اس کے مواقع فراہم کئے۔ سر سید کی کاوشوں سے جو جدید تعلیم یافتہ طبقہ وجود میں آیا اس نے مسلم معاشرے کی علمی تربیت کے لیے عملی طور پر کام کیا۔ اخبارات و رسائل جاری کئے اور مختلف سماجی و فلاحی انجمنیں بھی قائم کیں۔ ان تعلیم یافتہ گھرانوں کی خواتین نے بھی عورتوں کی تعلیم و تربیت کے لیے کام کرنا شروع کیا۔ یہی وہ دور ہے جب بہت سے ایسے رسائل منظر عام پر آتے ہیں جنھیں ان خواتین نے عورتوں میں بیداری لانے کے لیے جاری کیا تھا۔ صغرا ہمایوں مرزا، نذر سجاد حیدر، محمدی بیگم، عباسی بیگم، حجاب اسمٰعیل، مسز عبدالقادر اور کئی دوسری خاتون قلم کاروں نے اپنی تحریروں، مضامین، کہانیوں اور ناولوں کے ذریعے مسلمان عورتوں کو تفریحی ادب بھی مہیا کرایا اور ان کی ذہنی تربیت کا فریضہ بھی انجام دیا۔ اس دور کی مسلم خاتون قلم کاروں نے عورتوں کے عام سماجی مسائل کو بھی اپنی تخلیقات کا موضوع بنایا اور انگریزی ادب کے اس وقت کے ادبی رجحانات کو سامنے رکھ کر اردو میں ایسی کہانیاں

لکھیں جو انتہائی دلچسپ بھی تھیں اور سبق آموز بھی۔

یہ وہ دور تھا جب انگریزی میں ایسی کہانیاں اور ناول لکھے جا رہے تھے جو ایک قسم کی طلسماتی فضا کے حامل تھے ان ناولوں اور کہانیوں میں تحیر و تجسس بھی تھا، پراسرار واقعات و کردار بھی تھے اور ایک انتہائی رومانی فضا بھی۔ H. Rider Haggard کا مشہور ناول ''She'' اس دور میں بے حد مقبول تھا یہ اور اسی طرح کے دوسرے ناول فنطاسی اور مہم جوئی کے حامل تھے۔ انگریزی کے اس تخلیقی و ادبی رجحان و مزاج سے جن دو خواتین تخلیق کاروں نے استفادہ کیا ان میں حجاب اسمٰعیل اور مسز عبد القادر کا نام سرفہرست ہے ان دو تخلیق کاروں نے خوفناک واقعات، ناقابل فراموش کردار، ہولناک لیکن موثر فضا و ماحول سے ایک ایسی تخیلی دنیا سجائی جسے پڑھ کر قاری اس میں کھو کر رہ جاتا تھا۔ خصوصاً مسز عبد القادر نے جس طرح کی کہانیاں لکھیں وہ انتہائی پراسرار فضا اور خوفناک ماحول کی حامل تھیں۔

مسز عبد القادر کا اصلی نام زینت خاتون تھا۔ ان کی پیدائش 1898 میں جہلم میں ہوئی۔ والد کا نام مولوی فقیر محمد تھا جو اپنے وقت کے جید عالم اور قوم کے رہنما تھے۔ آفتاب محمدی، صحیفہ سیف الصارم اور حدائق الحنفیہ ان کی بہترین تصانیف ہیں۔ اس کے علاوہ سراج المطابع اور سراج الاخبار کے مالک و مدیر بھی تھے۔ مسز عبد القادر کا تعلق ایک علمی اور ادبی گھرانے سے تھا۔ ان کی دادی بیراگن کے نام سے پنجابی میں سی حرفی اور بارہ ماسا لکھتی تھیں۔ مسز عبد القادر کی ابتدائی تعلیم گھر پر ہی معلم اور معلمات کے ذریعے ہوئی۔ زمانے کے دستور کے مطابق اردو، عربی اور فارسی کی تعلیم حاصل کی انہوں نے بوستاں، گلستاں، پند نامہ اور کریمہ کی کتابیں گھر پر ہی پڑھیں۔ تیرہ برس کی عمر میں ایک ریلوے انجینئر میاں عبد القادر سے ان کی شادی ہوگئی جو عمر میں ان سے کئی برس بڑے تھے۔ اس شادی سے ان کے یہاں تین بیٹے اور دو بیٹیاں پیدا ہوئیں۔ ان کے ایک بیٹے سراج الدین ظفر نے اردو ادب میں کافی نام کمایا۔ وہ ایک افسانہ نگار اور شاعر تھے۔ دل کا دورہ پڑنے سے 18 اکتوبر 1976 کو لاہور میں ان کا انتقال ہو گیا۔ مسز عبد القادر کو بچپن سے ہی سیر و سیاحت کا شوق تھا جس کے سبب وہ مختلف مقامات کا سفر کرتی رہتی تھیں، کبھی ساحل سمندر، کوئی پہاڑی مقام، اکثر و بیشتر جہلم، راول پنڈی، پیشاور اور لاہور میں ان کا وقت گزرتا تھا۔ انھوں نے اپنے

شوہر کے ہمراہ پورے ہندوستان اور چند بیرونی ممالک کا بھی سفر کیا تھا۔ ان سیاحتوں سے ان کے مشاہدے، تجربے، اور معلومات میں بے پناہ اضافہ ہوا۔ اور یہی معلومات اور یہی مشاہدہ ان کے تخلیقی سفر میں بے حد کام آیا۔ ان کے شوق سیاحت کی تفصیل مرزا حامد بیگ نے اس طرح بیان کی ہے۔

> ''اپنے میاں کے ساتھ کلکتہ، بنارس، دلی اور آگرہ کی جی بھر کے سیاحت کی، یہاں تک کہ پورا ہندوستان دیکھا۔ کنکھل کے مندر، بھیم گوڑا، ہری ہر آشرم، رشی کیش، سرسوتی کنڈ، لچھمن جھولا، سورگ آشرم، اجنتا، ایلورا اور ایلی فنٹا کے غار، دولت آباد، گولکنڈہ، گوالیار، رہتاس، اور کرناٹک کے قعلہ جات ملاحظہ کرنے کے ساتھ ساتھ ہندومت، شیومت، برہمن مت، ہنومت، نیل مت، بدھ مت، جین مت، اور اگنی مت وغیرہ کی رسومات کے مطالعہ کے ساتھ پوتھیوں، پرانوں اور شاستروں کے مہانتی نسخہ جات کھنگال ڈالے لیکن رہیں راسخ العقیدہ مسلمان اور پابند صوم وصلوٰۃ۔ حج کیا، مزارات پر حاضری دی۔ یوروپ دیکھا، لبنان، قاہرہ، اور مصر میں رہیں۔'' 4

مندرجہ بالا اقتباس سے سیر وسیاحت سے ان کی دلچسپی صاف دکھائی دیتی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ قدیم تہذیبوں اوران کے ویران کھنڈروں سے بھی کافی دلچسپی معلوم ہوتی ہے۔ ان کے افسانوں میں تحیر وتجسس کے عناصر صاف طور پر دیکھے جا سکتے ہیں۔ مسز عبدالقادر نے اپنے ادبی سفر کا غاز 1919-20 کے آس پاس افسانہ ''لاشوں کا شہر'' سے کیا لیکن ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''لاشوں کا شہراور دوسرے افسانے'' اردو بک اسٹال، لاہور سے 1932 میں شائع ہوا۔ اس مجموعے میں سات افسانے راکھسس، معلم کا راز، گلنار، زیتون، لاشوں کا شہر، آواگون، یوم محبت اور آخر میں اختتامیہ کے عنوان سے ایک مختصر مضمون ہے جس میں اس مجموعے میں شامل افسانوں کا تاثراتی تجزیہ پیش کیا گیا ہے۔ دوسرا افسانوی مجموعہ ''صدائے جرس'' اردو بک اسٹال لاہور سے 1939 میں شائع ہوا۔ جس میں کل آٹھ افسانے ہیں۔ مجموعے میں شامل افسانوں کے ساتھ ساتھ سنہ اشاعت اور مقام بھی درج ہے۔ صدائے جرس

(20 ستمبر 1937 ملتان)، منوہر (20 اکتوبر 1937 شملہ)، سادھ کا بھوت (جولائی 1937 کانگڑہ)، ایفائے عہد (دسمبر 1938)، داغ معصیت (5 ستمبر 1938 لاہور)، بلائے ناگہاں (مارچ 1938)، ارواح خبیثہ (مئی 1938 پالم پور) اور پاداش عمل (25 ستمبر 1930 رہتاس)۔اس کے علاوہ دو اور افسانوی مجموعے 'راہبہ اور دوسرے افسانے' اردو بک اسٹال لاہور سے 1946 اور ''وادی قاف اور دوسرے افسانے'' اردو بک اسٹال لاہور سے 1954 میں شائع ہوئے ہیں۔اس کے علاوہ ان کا ایک ناول ''تخت باغ'' مکتبہ تعمیر ادب، راولپنڈی سے 1960 میں منظر عام پر آیا۔بقول مرزا حامد بیگ انھوں نے پانچ مطبوعہ کتب کے علاوہ چار ناول نامکمل حالت میں یادگار چھوڑے ہیں۔مسز عبدالقادر پر اب تک ہندوستان میں کوئی تحقیقی کام دیکھنے میں نہیں آیا اور ایک دو تنقیدی مضامین کے علاوہ کوئی کتاب ان پر موجود نہیں ہے البتہ پاکستان میں ان پر ایک تحقیقی مقالہ 'مسز عبدالقادر: حیات و فن' کے عنوان سے علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی اسلام آباد 1994 میں لکھا گیا ہے۔

مسز عبدالقادر نے جس وقت افسانہ نگاری کا آغاز کیا وہ رومان اور حقیقت پسندی کا دور تھا لیکن انھوں نے ایک الگ راہ نکالی جس میں کوئی اصلاحی لائحہ عمل نہیں پیش کیا بلکہ تفریح کو پیش نظر رکھا۔انھوں نے خوف و ہراس، ہیبت و دہشت سے بھرپور افسانے لکھے اور اپنی قوت متخیلہ کی مدد سے انھیں زیادہ جاذب اور دلکش بنانے کی کوشش کی ہے۔ان کے افسانوں میں داستانوی انداز پایا جاتا ہے۔وہ ہیبت ناک اور پراسرار افسانے کی وجہ سے اردو افسانے میں اپنا ایک الگ مقام بنانے میں کامیاب رہیں ہیں۔اردو افسانے کی وہ پہلی خاتون ہیں جنھوں نے اس طرح کے افسانے لکھنے کی شروعات کی۔اسی لیے ش۔اختر انھیں گوتھک اسکول کی نمائندہ قرار دیتے ہیں۔ان کے بعد کئی ادیبوں نے اس طرح کی کوشش کی لیکن انھیں اتنی کامیابی نہیں ملی جتنی مسز عبدالقادر کے حصے میں آئی۔ان کے افسانوں میں رنگینی اور عریانی کے فقدان کے باوجود حد درجہ جاذبیت اور تاثیر پائی جاتی ہے۔

لاشوں کا شہر ایک وحشت ناک افسانہ ہے۔جیسا کہ نام سے ہی ظاہر ہے۔اس افسانے میں ایک علاقے کے دو گاؤں کا ذکر ہے۔ایک میں انسان بستے ہیں اور دوسرے میں بھوتوں کا ڈیرہ ہے۔یہ بدروحیں جب چاہتی کسی کو گاؤں سے اٹھالے جاتی ہیں اتنا ہی نہیں گاؤں میں جب کسی کی موت ہو جاتی ہے تو رات کو بھوت اس قبر کو کھود کر لاش

اٹھالے جاتے ہیں۔ان بھوتوں سے کام لینے والا انسان نعمان خان ہے جو پہلے اسی گاؤں کا سردار تھا،اب وہ ان بھوتوں کا مالک ہے۔نعمان خان کواس کے بھائی نے دھوکا دے کر گدی ہتھیالی اور گاؤں میں یہ مشہور کردیا کہ اس کی موت ہوگئی۔اس کے بعد وہ خود بادشاہ بن گیا اور لوگوں پر ظلم ڈھانے لگا۔ایک حکیم مشتاق احمد کے گاؤں میں آنے سے اس راز سے پردہ اٹھ جاتا ہے۔ظالم بادشاہ مارا جاتا ہے،پیشن گوئی کے مطابق اس کا بیٹا تخت نشیں ہوتا ہے۔ اس طرح گاؤں والوں کواس ظالم بادشاہ سے چھٹکارہ ملتا ہےاور بھوتوں سے بھی نجات مل جاتی ہے۔حکیم مشتاق احمد ایک نڈراور بے خوف نوجوان ہےلیکن وہ ان مردوں کو دیکھ کر بری طرح ڈرتا ہےاس کےاس خوف کی عکاسی مصنفہ نے بے حد خوبی کےساتھ کی ہے۔اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

''آہ معبود!ایسا جگر پاش اور حوصلہ شکن نظارہ میرے پیش نظر تھا کہ خوف سے مجھ پر بجلی سی گر گئی۔انتہائی وہشت سے میرے ہاتھ پاؤں مفلوج ہوکر رہ گئے اور گلا خشک ہوکر بند ہوگیا۔ میں نے دیکھا کہ چار پانچ انسانی لاشیں جن کی شکلیں مسخ شدہ اور بے حد ڈراونی تھیں۔ غار کے اندرونی حصے سے نکل کر ہماری طرف آرہی ہیں۔'' 5

مسز عبدالقادر کا یہ ایک طویل افسانہ ہےجس میں تشدد،خوف اور غیر فطری واقعات کے عناصر نمایاں ہیں۔ پلاٹ چست اور واقعات کی ترتیب بہترین ہے۔کہانی بیانیہ کے سہارے آگے بڑھتی ہے۔ان کے افسانوں میں کافی یکسانیت پائی جاتی ہے۔زیادہ تر کہانیاں فلیش بیک کی تکنیک کے تحت لکھی گئی ہیں۔ان افسانوں میں زیادہ تر کردار ایک خوبصورت نوجوان لڑکا یا ایک حسین وجمیل لڑکی ہوتی ہے،جو تلاش جستجو میں بھٹکتے ہیں اور بھوتوں،جنوں، مردوں،خبیثوں سے جاٹکراتے ہیں اور پھر کہانی ایک ڈرامائی موڑ لیتے ہوئے خوفناک طریقے سے آگے بڑھتی ہے۔ ایک افسانے میں کئی کئی کہانیاں ہوتی ہیں۔

اسی طرح کا ایک اور افسانہ ارواح خبیثہ ہے۔کہانی ایک نوجوان لڑکے سے شروع ہوتی ہے جو چاندنی رات میں بارہ بجے چپکے سے گھر سے نکلتا ہےاور پہاڑی سے نیچے اتر کر قلعے کی طرف چلا جاتا ہے۔سارا قلعہ ویران تھالیکن

درباری کمرہ کھلا ہوا تھا اور اندر سے روشنی آ رہی تھی۔ جب کہ قلعے کے دیگر تمام حصے تاریکی میں ڈوبے اور سنسان پڑے تھے۔ حیرانی ہوئی کہ یہ کمرہ دن میں کبھی نہیں کھلتا آج خلاف معمول دروازہ کھلا بھی ہے اور اندر سے روشنی بھی آ رہی ہے۔ قریب جا کر دیکھا تو معلوم ہوا کہ کمرہ روشنی سے جگمگا رہا ہے اور سامنے ایک اسٹیج ہے جس پر کوئی سویا ہوا ہے۔ اچانک ایک خوبصورت لڑکی اسٹیج کے پاس نمودار ہوتی ہے اس کے ہاتھ میں خنجر تھا، وہ خنجر اس سوئے ہوئے شخص کے سینے میں پیوست کر دیتی ہے اور زور سے دوڑ لگاتی ہے۔ لڑکا اسے پکڑنے کے لیے اس کی طرف لپکا ہی تھا کہ وہ خود اسے پکڑ کر دوڑتی ہے اس کی گرفت اتنی مضبوط اور رفتار اتنی تیز تھی کہ پلک جھپکتے میں وہ اسے لے کر وادی میں کود جاتی ہے۔ بعد میں جب اس لڑکے کی شادی ہوتی ہے تو وہ دلہن کو دیکھ کر حیران رہ جاتا ہے یہ وہی لڑکی تھی جس نے اس رات ایک شخص کا قتل کیا تھا۔ وہ اس سے بے حد نفرت کرنے لگتا ہے۔ پھر اس کی بیوی بیمار پڑ جاتی ہے جب وہ بستر مرگ پر تھی تو وہ لڑکے کو اپنے پاس بلاتی ہے اور بتاتی ہے آپ جو مجھے سمجھ رہے ہیں میں وہ نہیں ہوں وہ میری ہم شکل ایک خبیثہ تھی جس کو اس رات آپ نے دیکھا تھا۔ دراصل بہت سال پہلے اس قلعے میں ایک زمیندار رہا کرتا تھا اس کی اکلوتی بیٹی بے حد حسین تھی لوگ اس کے حسن کے دیوانے تھے لیکن وہ ایک غریب کسان کے بیٹے سے عشق کرتی تھی۔ اس کے باپ نے اس کی زبردستی شادی کر دی تھی اور اس کے عاشق کو شہر بدر کروا دیا لیکن اس نے اس سے ملنا جلنا جاری رکھا اور ایک دن اپنے شوہر کے سینے میں خنجر کھونپ کر اپنے عاشق کے ساتھ وادی میں کود کر اپنی جان دے دی۔ اب وہ روز بارہ بجے رات کو قلعے میں آتی ہے اور اسٹیج پر سوئے ہوئے شخص کو خنجر مار کر دوڑتے ہوئے اسی وادی میں چلی جاتی ہے۔ اتنا کہہ کر اس کی بیوی انتقال کر جاتی ہے وہ بہت روتا ہے اس خبیثہ کی وجہ سے وہ اپنی بیوی سے پیار نہ کر سکا۔ غصے میں رات کے بارہ بجے وہ پھر قلعے کے درباری کمرے میں پہنچ جاتا ہے۔ آج پھر وہی منظر اس کے سامنے تھا۔

''میں عالم اضطراب میں آنسو بہاتا قلعے کے ویران حصے کی طرف جا نکلا۔ آہ!
آج پھر درباری کمرے کے دروازے کھلے تھے۔ اندر روشنی ہو رہی تھی۔ میں
دانت پیستا ڈیوڑھی کی طرف بڑھا۔ یکا یک وہ طلسمی حسینہ اپنے لبادہ پوش عاشق

> کے ہاتھ میں ہاتھ ڈالے ہوا کی طرح میری قریب سے گزری۔ میں بھوکے شیر کی طرح ان کی طرف لپکا لیکن وہ پراسرار جوڑا آناً فاناً میری نظروں سے اوجھل ہو گیا۔ فاخرہ سچی تھی۔ آہ! اس منحوس جوڑے کی بدولت میں نے اپنی فرشتہ سیرت بیوی کی زندگی تلخ کر دی۔'' 6

مسز عبدالقادر نے ہندوستان کے مختلف مقامات کی سیر کی جس میں بنگال ان کی پسندیدہ جگہ معلوم ہوتی ہے جس کا ذکر ان کے کئی افسانوں میں جا بجا نظر آتا ہے۔ ہندوستان کے علاوہ انھوں نے مختلف ملکوں کا بھی سفر کیا۔ شائد یہی وجہ ہے کہ وہ ملک کے ساتھ بیرون ممالک کے واقعات کو بھی اپنے افسانوں میں بہ حسن خوبی اور کامیابی کے ساتھ پیش کرتی ہیں اور ان ممالک میں بھی وہ ایسے کھنڈر اور پرانی عمارتیں تلاش ہی کر لیتی ہیں جو اکثر بھوت پریت کا بسیرا ہوتی ہیں۔ مسز عبدالقادر کو کردار نگاری میں مہارت حاصل ہے، انھوں نے کردار نگاری میں بہترین تجربے کیے ہیں۔ انسانی کرداروں کے ساتھ ساتھ غیر فطری کرداروں جو اس دنیا کے نہیں ہیں اسے بھی وہ سلیقے سے پیش کرتی ہیں۔ ان کی کہانیوں میں عورت کا کردار مرکزی حیثیت رکھتا ہے اور کہانی اسی کے سہارے آگے بڑھتی ہے۔ ان کے افسانوں کی عورت ایک نیک سیرت، خوبصورت، پاک وصاف، مجبور و لاچار، مظلوم و معصوم عورت ہے۔

افسانہ صدائے جرس میں بھی ایک ایسے ہی نسوانی کردار کو پیش کیا گیا ہے۔ یہ مصر کے ایک بادشاہ کی اکلوتی بیٹی ہے۔ جس نام مریستار ہے۔ جو خوبصورتی کا مجسمہ ہے۔ دنیا بھر کے شہزادے اسے اپنی شریک حیات بنانا چاہتے ہیں لیکن اسے مردوں خاص کر عشاق سے سخت نفرت ہے۔ وہ مذہبی خیالات کی حامل ہے اور بہت کم عمری میں ہی گوشہ نشینی اختیار کر لیتی ہے۔ معبود رع کی آزمائش پر وہ راہ سے بھٹک جاتی ہے اور اسے اپنے ہی ملک کے ایک خوبصورت نوجوان لڑکے سے عشق ہو جاتا ہے لیکن عشق میں دھوکا کھانے پر اس کا قتل کر کے اس کا خون پیتی ہے۔ اب یہ اس کا ہر سال کا معمول بن جاتا ہے کسی نوجوان کو اپنے جال میں پھانستی ہے اور ایک خاص موقعے پر اس کا قتل کر کے اس کا خون پیتی ہے۔ یہاں تک کہ مرنے کے بعد بھی اس کا یہ عمل جاری رہتا ہے اتفاقاً قدیم چیزوں میں دلچسپی رکھنے والے

ایک ہندوستانی شخص کے ہاتھ اس کی ممی لگ جاتی ہے وہ اس کو ہندوستان لاتا ہے لیکن اس کے ساتھ بھی وہی ہوتا ہے۔افسانے میں چار ہندوستانی کردار خلیل،ممتاز،نسیمہ اور سعید ہیں ان کے علاوہ چار مصری کردار مریستار،نوت، ڈاکٹر عمر آفندی اور مارمر ہیں۔مسز عبدالقادر کے حیرت انگیز اور دل دہلا دینے والے افسانوں کے تعلق سے شوکت تھانوی لکھتے ہیں:

''مسز قادر کے افسانوں کو اگر عقل کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی جائے تو عقل خود متحیر نظر آتی ہے اور انسان یہ سوچتا ہی رہ جاتا کہ افسانے میں جو کچھ لکھا ہے وہ ممکن ہے اور اگر ممکن نہیں ہے تو پھر اتنی دلچسپی کیوں کر قائم ہے۔'' 7

مسز عبدالقادر کے پیش نظر ان کہانیوں کا مقصد کسی قسم کے سماجی مسئلہ کی عکاسی نہیں تھا بلکہ وہ تھکے ہارے ذہنوں کو اس کی تفریح کا سامان مہیا کراتی ہیں اس کے لیے وہ بھوت، پریت، جن،خبیث وغیرہ سے انسان کا ٹکراؤ دکھاتی ہیں اوران کرداروں کو خوفناک طریقے سے پیش کرتی ہیں اور یہی ان کی انفرادیت ہے۔مسز عبدالقادر نے جب قلم اٹھایا تو رومانیت کا دور دورہ تھا انھوں نے بھی وہی راہ اختیار کی۔تحیر واستعجاب کی ایسی ہی فضا افسانہ شگوفہ میں بھی ملتی ہے۔یہ کشمیر کی حسین وادیوں میں پروان چڑھنے والی ایک ایسی محبت کی داستان ہے جو انتہائی پراسرار ماحول میں بیان کی گئی ہے۔شگوفہ کا لازوال حسن،اس کا عجیب وغریب حالات سے گزرنا،شہر سے آئے ایک نوجوان کا اس سے والہانہ عشق،گاؤں کے لوگوں کے ذریعے شگوفہ کو ڈائن قرار دیا جانا،تہہ خانے میں نیم مردہ جسم کی جنبش،سبز آگ، عثمان بھائی کا پراسرار کردار غرض کہ کتنی ہی ایسی انتہائی پراسرار وخوفناک لیکن دلکش اور موثر تصویریں اس افسانے میں نظر آتی ہیں۔ایسے لگتا ہے کہ علم و یقین کی دنیا سے ہٹ کر یہ ایک ایسی دنیا ہے جو قاری کو بالآخر اپنی طرف کھینچ لیتی ہے۔ایسا شائد اس لیے ہے کہ کہانی میں منظر کشی اپنے پورے شباب پر ہے اور بیانیہ اپنی پوری قوت کے ساتھ اثر انداز ہے۔ان افسانوں میں تلقین وتربیت سے زیادہ تفریح پر زور دیا گیا ہے۔مسز عبدالقادر نے بڑے ہی دلکش رنگین اور رومانی مناظر پیش کیے ہیں۔وہ قدرتی مناظر اور منظر نگاری میں بیحد کامیاب نظر آتی ہیں۔درج ذیل اقتباس پر نظر ڈالئے آپ محسوس کریں گے کہ وہ مناظر کی فطری عکاسی میں کس مہارت فن کا ثبوت دیتی ہیں:

’’یہ وادی سچ مچ سراپا حسن تھی جس کی خاموش سرزمین سے حسن کی کرنیں پھوٹی پڑتی تھیں۔ اردگرد کے پہاڑوں کی برف پوش چوٹیاں سورج کی شفاف اور بھڑکیلی کرنوں کی بدولت نہایت آب وتاب سے جوالہ ریز تھیں۔ سبزے کا نکھرا ہوا رنگ آنکھوں میں کھب رہا تھا، دھان کے مختلف رنگوں کے کھیت نورآگیں بہار دکھا رہے تھے۔ زرشک کی بیلیں پھولی ہوئی تھیں جن کی کھٹ مٹھی خوشبوؤں سے تمام وادی مہک رہی تھی ان قدرتی رنگینیوں سے ہماری روح تک مسکرانے لگی۔‘‘ 8

مسز عبدلقادر کا مقصد قاری کو ایک دلچسپ مواد پیش کرنا تھا لیکن ان کے افسانوں کے کرداروں کا نفسیاتی مطالعہ ایک دلچسپ اور مفید عمل ہوسکتا ہے کیونکہ ان کرداروں میں وہ مخصوص انسانی اوصاف اور جذبات واحساسات پائے جاتے ہیں جو انسانی نفسیات کے مطالعے کا سبب بنتے ہیں۔ اس طرح مسز عبدالقادر کے یہاں کسی واضح نقطۂ نظر یا سماجی وابستگی کی کسی مخصوص شکل کی تلاش کارآمد نہیں ثابت ہوگی۔ یہ صحیح ہے کہ ان افسانوں میں سماجی مسائل اور انسانوں پر ان کے اثرات کہیں کہیں نظر آتے ہیں لیکن کسی مخصوص سماجی صورت حال کا بیان نہیں ملتا ہاں خوف وہ تحیر اور دہشت پر مبنی ایک ایسی فضا ضرور ملتی ہے جو قاری کو آخروقت تک اپنی گرفت میں لیے رہتی ہے۔

حجاب امتیاز علی

حجاب امتیاز علی تاج کا اصلی نام حجاب اسماعیل تھا۔ابتدا میں وہ حجاب اسماعیل اور مس حجاب کے نام سے لکھتی تھیں۔شادی کے بعد مسز حجاب امتیاز علی اا ور بیگم امتیاز علی کے نام سے لکھنے لگی تھیں لیکن اردو ادب میں ان کو حجاب امتیاز علی کے نام سے جانا جاتا ہے۔ان کی پیدائش سے متعلق کافی اختلاف پایا جاتا ہے۔مرزا حامد بیگ نے اپنی کتاب 'اردو افسانے کی روایت 1903ء۔2009ء' میں ان کی پیدائش 4 نومبر 1908 بمقام حیدرآباد دکن بھارت بتائی ہے اور اس کی تصدیق کے لیے ان کی اکلوتی بیٹی یاسمین طاہر کا حوالہ دیتے ہیں اور آگے بتاتے ہیں کہ ان کے پاسپورٹ میں 8 نومبر 1918 درج ہے جو سراسر غلط ہے۔مجیب احمد خاں جو ان کے محقق ہیں انھوں نے ان کی پیدائش 1915 لکھی ہے۔ کچھ صاحبان نے 1900 اور اس کے آس پاس لکھی ہے۔خود حجاب 24 دسمبر 1988 کو مرزا حامد بیگ کے نام ایک خط میں لکھتی ہیں: ''میں نے عہد کر رکھا ہے کہ میں اپنی عمر کبھی کسی کو نہیں بتاؤں گی۔تحریرات پڑھیں،کھوج لگانے کا فائدہ؟ اس سے شخصی اسرار متاثر ہوتا ہے۔'' مزے کی بات یہ ہے کہ مجموعہ 'میری ناتمام محبت' کے دیباچے لکھتی ہیں کہ یہ افسانہ انھوں نے ٹھیک ساڑھے گیارہ سال کی عمر میں لکھا لیکن یہ مجموعہ 1932 میں شائع ہوا اور مرزا حامد بیگ لکھتے ہیں کہ 1927 کا تحریر کردہ یہ افسانہ پانچ سال کی تاخیر سے 1932 میں کیوں شائع ہوا؟ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر یہ افسانہ 1927 میں ساڑھے گیارہ سال کی عمر میں لکھا گیا تو اس کے حساب سے ان کی پیدائش 1915 میں ہوئی ہوگی تو پھر مرزا حامد بیگ صاحب ان کی پیدائش 1908 (بیٹی کے کہنے پر) کیوں لکھتے ہیں جبکہ ان کے پاسپورٹ میں 1918 درج ہے۔اصل پیدائش جو مرزا حامد بیگ بتاتے ہیں اور پاسپورٹ میں درج تاریخ میں دس سال کا فرق ہے کیا یہ ممکن ہے۔جبکہ عام طور پر ایسا دیکھنے کو نہیں ملتا۔اب اگر ہم ان کی پیدائش 1915 مانتے ہیں تو ساڑھ گیارہ سال بعد یعنی 1927 میں ان کا مجموعہ میری ناتمام محبت جب تحریر کیا گیا جس میں انھوں نے اس وقت اپنی عمر ٹھیک ساڑھے گیارہ سال بتائی

ہے۔ پاسپورٹ میں درج پیدائش اور میری ناتمام محبت کے دیباچے سے یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ ان کا سنہ پیدائش 1915 ہے۔ میں مرزا حامد بیگ کے بیان کردہ سنہ پیدائش سے اتفاق نہیں کرتا۔ حجاب اسماعیل کے والد کا نام سید محمد اسماعیل تھا جو نظام دکن کے فرسٹ سیکریٹری تھے۔ والدہ کا نام عباسی بیگم تھا جو اپنے دور کی مشہور فکشن نگار تھیں۔ ایک بڑی بہن جن کا نام ذکیہ تھا جو ان سے عمر میں کافی بڑی تھیں۔ بچپن زیادہ تر مدراس میں گزرا۔ حجاب امتیاز علی نے عربی، اردو اور موسیقی کی تعلیم گھر پر ہی حاصل کی۔ بعدازاں وہ اسکول بھی گئیں اور انگریزی بھی سیکھی اور یہیں سے وہ مغربی ادب سے متاثر ہوئیں، خاص طور پر فرانسیسی ناول نگار پیری لوئی اور انگریزی کے مشہور ڈراما نگار شکسپیئر سے انہیں خاص لگاؤ تھا۔ حجاب امتیاز علی کے ادبی ذوق کو مہمیز دینے میں ان کی والدہ کا بہت بڑا ہاتھ تھا۔ والدہ کو ادبی مشاغل میں مصروف دیکھ کر ان میں بھی لکھنے اور پڑھنے کا شوق پیدا ہوا۔ چنانچہ 1927 میں ساڑھے گیارہ سال کی عمر میں 'میری ناتمام محبت' کے عنوان سے ایک افسانہ تحریر کیا۔ یہ ایک عشقیہ افسانہ ہے۔ اس کے بعد حجاب امتیاز علی نے بے شمار افسانے، ناول، ڈرامے، مضامین، تنقیدی مضامین، انشائیے اور خطوط لکھے اور شاعری بھی کی۔

حجاب امتیاز علی کا بچپن بڑے ہی شاندار طریقے سے گزرا لیکن ابتدا سے ہی وہ اکیلے پن کا شکار ہوگئی تھیں۔ بڑی بہن کی شادی کے بعد وہ اور تنہا ہوگئیں۔ اب ان کے ساتھ صرف ان کی والدہ تھیں جو ایک بااخلاق اور روشن خیال خاتون تھیں، وہ حجاب کی سہیلی بھی تھیں اور ان کی رہنما بھی۔ حجاب اپنی والدہ سے بے حد محبت کرتی تھیں اور ان سے ہر معاملات میں بے تکلف تبادلۂ خیال کرتی تھیں۔ حجاب کو اس وقت سب سے بڑا صدمہ پہنچا جب ان کی والدہ معبود حقیقی سے جا ملیں۔ وہ یہ صدمہ برداشت نہ کرسکیں اور اکثر بیمار رہنے لگیں۔ ان کے والد نے حجاب کی بہت دل جوئی کی۔ ان کی اس حالت کی وجہ سے والد نے انھیں اپنے ساتھ سرکاری دوروں پر لے جاتے تاکہ ان کا دل بہل سکے۔ کبھی کوچین سے پانڈوچیری اور کبھی ممبئی سے مدراس، وہ ان کو اکثر سیروسیاحت میں مشغول رکھتے تھے۔ مگر حجاب نے کئی سال اسی رنج وغم میں گزار دیے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ وہ اپنی زندگی میں ایک قسم کی فراریت پسندی کی شکار ہوگئیں۔ جیسے کہ وہ خود رقم طراز ہیں:

''میں بھی جہالت کے ظلمات میں کھوگئی اور مجھے روحانیت سے دلچسپی پیدا ہو

گئی۔ میں نے پلانچٹ پر روحوں کو بلانے کا عمل شروع کیا۔ آج کے اس ایٹمی
عہد میں روحوں کو بلانے کے عمل پر آپ کو ہنسی آئے گی لیکن عرض کر چکی ہوں کہ
وہ میرے لڑکپن کے دن تھے۔ اور اب تنگ نظری کا یہ عالم ہے کہ سوائے بیماری
کے جراثیم کے کسی چیز کی قائل نہیں'' 9؎

حجاب کم عمری میں ہی احساس کمتری کا شکار ہوگئی تھیں۔ وہ جادو میں یقین رکھتی اور شک وشبہ میں مبتلا رہتیں۔ اسی زمانے میں سید امتیاز علی تاج کے والد سید ممتاز علی نے ہفتہ وار اخبار 'تہذیب نسواں' نکالنا شروع کیا جس کی ادارت ان کی اہلیہ محمدی بیگم کر رہی تھیں۔ اس میں حجاب کے افسانے وغیرہ مسلسل شائع ہوتے رہتے تھے۔ اسی دوران امتیاز علی تاج سے خط وکتابت کا سلسلہ شروع ہوا لیکن مراسلت کا یہ سلسلہ زیادہ دن تک نہ چل سکا اور کسی وجہ سے پیغامات کی آمد ورفت بند ہوگئی۔ امتیاز علی تاج کافی پریشان تھے اور حجاب کو بھی چین نہ تھا۔ انہیں دنوں امتیاز علی تاج کا شاہکار ڈرامہ 'انارکلی' منظر عام پر آنے والا تھا۔ ان کی اس بے چینی کو دیکھتے ہوئے پطرس بخاری نے مشورہ دیا کہ اپنا ڈرامہ 'انارکلی' حجاب کے نام منسوب کر دو۔ متیاز علی تاج نے ایسا ہی کیا اور ڈرامے کا انتساب حجاب کے نام کیا۔ اس طرح دونوں میں ناراضگی ختم ہوگئی لیکن اس انتساب سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ حجاب اور امتیاز علی تاج کے درمیان کس طرح کی بے تکلفی اور بھروسہ قائم ہو چکا تھا۔ ورنہ اس زمانے میں اس طرح کا انتساب ناقابل برداشت ہوتا۔ 1935 میں حجاب اسماعیل اور امتیاز علی تاج رشتہ ازدواج سے منسلک ہو گئے۔ ان دونوں کی شادی کرانے میں سجاد حیدر یلدرم اور نذر سجاد حیدر نے کلیدی رول ادا کیا۔ نذر سجاد حیدر شادی لگوانے اور کروانے میں ماہر تھیں اور انہیں کی وجہ سے کئی ادبی گھرانوں کا سنگم دیکھنے کو ملتا ہے جن میں سجاد ظہیر اور رضیہ سجاد ظہیر کا نام بھی اہم ہے۔ سید ممتاز علی تاج نے جب بچوں کا لفت روزہ 'پھول' جاری کیا تو اس کی ادارت نذر سجاد حیدر نے کی۔ امتیاز علی تاج انھیں پھوپھی کہتے اور بہت عزیز رکھتے تھے۔ حجاب امتیاز علی انھیں خالہ کہہ کر پکارا کرتی تھیں۔ اس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ حجاب امتیاز علی، امتیاز علی تاج اور سجاد حیدر یلدرم کے خاندان سے کتنی قربت تھی۔ نذر سجاد حیدر کے انتقال پر رازق الخیری کے نام اپنے ایک خط میں حجاب امتیاز علی لکھتی ہیں:

''برادر محترم، ابھی ابھی آپ کے گرامی نامہ سے خالہ نذر سجاد حیدر کے انتقال پر ملال کی وحشت ناک خبر ملی۔ مجھ سے زیادہ امتیاز اور ان سے زیادہ میں متاثر ہوئی۔اس لیے کہ مرحومہ سے ہم لوگوں کا دلی تعلق تھا۔ امتیاز صاحب انھیں پھوپھی کہتے تھے اور واقعی وہ انہیں حقیقی پھوپھی سے زیادہ عزیز تھیں۔ شمس العماء مولوی سید ممتاز علی صاحب کو مرحومہ حقیقی بھائیوں کی طرح چاہتی تھیں۔'' 10؎

حجاب امتیاز علی شادی کے بعد لاہور منتقل ہو گئیں لیکن ان کے لکھنے پڑھنے کی کاموں میں کمی نہیں آئی۔ اگر دیکھا جائے تو شادی کے بعد اور مصروف رہنے لگیں۔ ایسا نہیں تھا کہ وہ گھر کے کاموں میں مصروف رہتی تھیں بلکہ یہاں تو ان کو اور آسانی تھی، نوکر چاکر تھے باوجود اس کے وہ اپنے کام خود کیا کرتی تھیں۔ وہ افسانہ لکھنے اور اس کے مسودے کو درست کرنے میں مشغول رہتیں۔ اسی دوران انھوں نے 'تہذیب نسواں' کی ادارت بھی کی، انگریزی پریس کی ذمہ داری بھی سنبھالی، تراجم بھی کیے اور اردو اور انگریزی دونوں میں لکھا:

''حجاب شادی کے بعد بھی ادبی اور سماجی زندگی میں بے حد مصروف رہیں۔ اپنی شادی کی ذمہ داریوں کو خوب خوب نبھایا اور اس کے ساتھ ساتھ ''تہذیب نسواں'' کی ادارت بھی کی اور افسانہ نگاری کا سلسلہ بھی جاری رکھا۔ ان کے ابتدائی افسانے 'تہذیب نسواں' میں شائع ہوئے تھے۔ تاج کے ساتھ لاہور کی علمی و ادبی فضا میں رہ کر ان کا ذوق اور بھی نکھرا اور ان کے لکھنے کی رفتار بھی تیز ہو گئی۔'' 11؎

حجاب امتیاز علی کے دل میں ہمیشہ ایک خیالی دنیا آباد رہتی تھی۔ سیر و سیاحت ان کا پسندیدہ مشغلہ تھا اس کے علاوہ ان کو چرند و پرند سے بھی بہت پیار تھا۔ ان کے گھر میں بلیاں، کبوتر، خرگوش، طوطا، ہرن وغیرہ موجود تھے۔ وہ تمام تر مصروفیات کے باوجود ان کا خیال رکھتی تھیں۔ حجاب امتیاز علی کو ہوابازی کا بے حد شوق تھا۔ شوق کی تکمیل کے لیے انھوں نے 1936 میں فلائنگ کلب جوائن کیا اور جلد ہی ہوابازی کا لائسنس بھی حاصل کر لیا۔ اسی سال ناردن

لاہور سے ہوابازی کی سند بھی حاصل کی۔ بقول ترنم ریاض:

''وہ متحدہ ہندوستان کی پہلی ہواباز خاتون(Pilot) تھیں، جنہیں 11 جون 1936ء کو برطانوی حکومت نے پائلٹ کا لائسنس جاری کیا تھا۔''[12]

حجاب امتیاز علی ہمیشہ ایک خوشگوار ادبی اور سماجی ماحول میں رہی تھیں، خواہ وہ حیدرآباد ہو یا مدراس یا پھر لاہور۔ وہ شام اکثر کسی ادبی محفل میں گزارتیں، وہ فلموں کی بھی بے حد شوقین تھیں۔ ان کی اس پر لطف اور روشن زندگی کو ایک زبردست چوٹ اس وقت پہنچی جب امتیاز علی تاج کو اپریل 1970ء میں قتل کر دیا گیا۔ یہ سانحہ ان کی زندگی کا سب سے بہت بڑا صدمہ تھا، ان کی دنیا ویران ہوگئی۔ انہوں نے کسی طرح ہمت سے کام لیا اور اپنی بیٹی یاسمین جسے وہ سب سے عزیز رکھتی اسے اپنا سہارا بنایا اور خود بھی اس کا سہارا بنیں۔

حجاب امتیاز علی ایک بااخلاق خاتون تھیں اور ان کا حلقۂ احباب بہت وسیع تھا۔ وہ ایک ملنسار خاتون ہونے کے ساتھ ساتھ اپنے عزیز واقارب کا بہت خیال رکھتی تھیں۔ وہ سجاد حیدر یلدرم اور نیاز فتحپوری سے کافی متاثر تھیں جو صاف طور پر ان کی تحریروں میں دیکھا جاسکتا ہے:

''افسانوی دنیا میں وہ سب سے زیادہ متاثر ہیں تو وہ شخصیت سجاد حیدر یلدرم کی ہے۔ اس کے بعد وہ نیاز فتحپوری سے متاثر ہیں۔ مزید براں مجنوں گورکھپوری، سلطان حیدر جوش، ل احمد کے اثرات کہیں کہیں نمایاں ہوتے ہیں۔ سجاد حیدر یلدرم اور شوکت تھانوی حجاب کو بے حد عزیز تھے۔ شوکت تھانوی دیور کا درجہ رکھتے تھے۔ وہ حجاب اور تاج کے بہت قریب تھے۔ وہ تاج کے عزیز ترین دوستوں میں سے تھے۔ فیض احمد فیضؔ کے علاوہ مشہور و معروف ادیبوں، دانشوروں اور سیاست دانوں سے ان کے خوشگوار تعلقات تھے۔ یہ لوگ اکثر ایک دوسرے کے مہمان ہوا کرتے تھے۔''[13]

حجاب امتیاز علی نے مختلف اصناف ادب میں طبع آزمائی کی لیکن وہ اپنے ناولوں اور افسانوں کی وجہ سے زیادہ مشہور ہوئیں۔ان کی تصانیف درج ذیل ہیں۔

افسانوی مجموعے:

1۔میری ناتمام محبت اور دوسرے رومان کے نام سے ان کا پہلا افسانوی مجموعہ جس میں کل تین افسانے شامل ہیں،دارلاشاعت پنجاب، لاہور سے 1933 میں شائع ہوا۔گو کہ مرزا حامد بیگ نے اس کا سنہ اشاعت 1932 لکھا ہے لیکن مجموعے کے پہلے صفحے پر 1933 درج ہے۔

2۔ممی خانہ اور دوسرے ہیبت ناک افسانے،پبلیشر یونائیٹڈ، لاہور(1945)،3۔لاش اور دوسرے ہیبت ناک افسانے (1933)،4۔تحفے اور دوسرے شگفتہ افسانے(1939)،5۔کونٹ الیاس کی موت اور دوسرے ہیبت ناک افسانے(1935)،6۔صنوبر کے سائے اور دوسرے رومانی افسانے(1939)،7۔ڈاکٹر گار کے افسانے۔ یہ سبھی افسانوی مجموعے دارلاشاعت پنجاب، لاہو سے شائع ہوئے ہیں۔افسانوں کی کلیات 'حجاب کتاب' کے نام سے سنگ میل پبلیشنز، لاہور سے شائع ہوئی۔اس کے علاوہ 'بلوچی' افسانہ اردو اور انگریزی دونوں میں شائع ہوا اور احتیاط عشق(25 افسانے) سنگ میل پبلیشنز، لاہور سے 1994 میں شائع ہوا۔

وہ بہاریں یہ خزائیں(ناول/افسانوی مجموعہ) مرزا حامد بیگ کے قول کے مطابق یہ تصنیف افسانوں کا مجموعہ ہے اور دارلاشاعت پنجاب، لاہور سے پہلی بار 1964 میں شائع ہوئی ہے جبکہ مجیب احمد خان اسے ناول اور سرفراز قومی پریس لکھنؤ سے شائع شدہ بتاتے ہیں۔

ناول:

اندھیرا خواب(1950)،ظالم محبت(1952)، پاگل خانہ(1968)،ننھی بیبیاں(1968) یہ ناول ان کا طبع زاد ناول نہ ہو کر لوئز لکاٹ کے ناول Little Women کا ترجمہ ہے۔حجاب کے یہ سبھی ناول دارلاشاعت پنجاب، لاہور سے شائع ہوئے ہیں۔

مضامین کے مجموعے اور ڈرامے:

خلوت کی انجمن (1936)، دارلاشاعت پنجاب، لاہور اور ادب زریں (1932)، عصمت بک ڈپو دہلی سے شائع ہوئے۔ تصویر بتاں، سنگ میل پبلیشنز، لاہور سے دوسری بار 2007 میں شائع ہوا۔ مرزا حامد بیگ نے خلوت کی انجمن کو ناول قرار دیا ہے جبکہ یہ چند دلاویز شاعرانہ مضامین ہیں۔ 'موم بتی کے سامنے' کے عنوان سے 1965 کی ہندو پاک کی جنگ کا روزنامچہ ہے جو آئینہ ادب، لاہوور سے 1967 میں شائع ہوا۔ 'نغمات موت' (نثر لطیف) یہ کتاب حجاب کی والدہ مرحومہ کے مرثیوں کا مجموعہ ہے اور حجاب امتیاز علی کی اولین کتاب ہے جو عصمت بک ڈپو، دہلی سے شائع ہوئی۔ اس کے علاوہ بہاریں، جنوں، موٹر پمپ اور سوکھے پتے ان کے ڈرامے ہیں۔

حجاب امتیاز علی نے اپنے ادبی سفر کا باقاعدہ آغاز بیسویں صدی کے تیسری دہائی سے کیا۔ انھوں نے ساڑھے گیارہ سال کی عمر میں اپنا پہلا افسانہ 'میری ناتمام محبت' کے نام سے 1927 میں تحریر کیا۔ یہ افسانہ رسالہ 'نیرنگ خیال' میں 1932 میں شائع ہوا اور اسی نام سے ان کا پہلا افسانوی مجموعہ 1933 میں دارلاشاعت پنجاب، لاہور سے شائع ہوا۔ میری ناتمام محبت کے دیباچے میں حجاب امتیاز علی لکھتی ہیں کہ یہ افسانہ انھوں نے ٹھیک ساڑھے گیارہ سال کی عمر میں لکھا۔ اس پر کئی ناقدین نے اعتراض کیا ہے کہ ساڑھے گیارہ سال کی کم عمر میں محبت کے موضوع پر اس قدر بے دھڑک ہو کر لکھنا بغیر کسی مشاہدے اور تجربے کے ناممکن ہے۔ اس لئے اگر یہ افسانہ واقعتاً حجاب کا لکھا ہوا ہے تو جب انھوں نے یہ افسانہ لکھا ہوگا تو ان کی عمر کم سے کم پندرہ سولہ سال رہی ہوگی۔ یہ بات ہم سبھی جانتے ہیں کہ حجاب امتیاز علی کی والدہ بھی ایک مشہور فکشن نگار تھیں، امید ہے کہ ان کے اس افسانے میں والدہ نے بھی ان کی مدد کی ہو، یہ بھی ہو سکتا ہے کہ حجاب نے بچپن میں ایسا کوئی واقعہ سنا ہو جس کو انھوں نے قلم بند کیا ہو، یہ بھی ہو سکتا ہے کہ حجاب امتیاز علی تاج نے اپنی بڑی بہن ذکیہ سے جو عمر میں ان سے کافی بڑی تھیں یہ واقعہ سنا ہو یا انھوں نے اسے قلم بند کرنے میں حجاب کی مدد کی ہو۔ حجاب امتیاز علی اپنی صحیح عمر میں کے بارے میں کبھی کسی کو نہیں بتاتی تھیں شائد اس کی وجہ یہ بھی رہی ہو کہ اس سے لوگوں کو ''میری ناتمام محبت'' کا اصل سنہ تصنیف نہ معلوم ہو جائے۔ بہر کیف یہ افسانہ حجاب امتیاز علی کا شاہکار افسانہ ہے۔

حجاب امتیاز علی کے افسانوی ادب کا جائزہ لینے پر معلوم ہوتا ہے کہ ان کے افسانوں اور ناولوں میں کئی رنگ نمایاں ہیں۔ ابتدا میں انھوں نے خالص رومانی افسانے لکھے اور آخر وقت تک لکھتی رہیں۔ان میں میری ناتمام محبت، صنوبر کے سائے، نادیدہ عاشق، وہ طریقہ تو بتا دو تمھیں چاہے کیوں کر، اپنے فوجی محبت کے نام، فورس لینڈنگ، احتیاط عشق ایسے بے شمار افسانے ہیں جو حسن اور عشق کے موضوع پر لکھے گئے ہیں۔حجاب امتیاز علی کے افسانوں کا دوسرا رنگ نفسیات کا ملتا ہے۔ وہ اکثر اپنی کہانیوں میں رومان کے ساتھ ساتھ نفسیاتی تجزیہ بھی پیش کرتی ہیں۔ یہ حادثے، نادیدۂ عشق، اندھیرا خواب وغیرہ ان کے بہترین نفسیاتی افسانے ہیں۔ان کے افسانوں کا تیسرا رنگ ہیبت ناک اور پراسرار کہانیوں کا ہے۔ان کے کئی افسانے ہولناک اور ڈراونے ماحول کے پس منظر میں لکھے گئے ہیں۔ان میں کونٹ الیاس کی موت، ممی خانہ، لاش، شیطان، جنازہ، کالی حویلی، مردے کی چیخ وغیرہ اہم ہیں۔حجاب امتیاز علی کے افسانوں میں یہ تینوں رنگ کافی نمایاں ہیں لیکن بحیثیت مجموعی وہ رومانی طرز کے افسانوں سے ہی مزاجی ہم آہنگی رکھتی ہیں۔ وہ اپنی قوت متخیلہ کی مدد سے اپنی تحریروں میں ایک ایسی تخلیقی دنیا آباد کرتی ہیں جو حقیقت سے دور ایک ایسی رومانی فضا میں لے جاتی ہے جو حقیقی نہ ہو کر بھی حقیقی معلوم ہوتی ہے۔ان کے افسانوں میں رومان اور نفسیاتی تجزیہ بھی ہوتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ حیرت واستعجاب اور پراسراریت سے بھرپور فضا بھی۔ مجیب احمد خان لکھتے ہیں:

> ''انھوں نے رومانی افسانوں میں نفسیات کے موضوع کو اپنا لیا۔ انھوں نے ہیبت ناک اور تحیر واستعجاب اور نفسیات کے خشک ترین لیکن حقیقی پہلوؤں کو اپنی رومانیت میں داخل کر کے ادب کو ایک ایسا رنگین گلدستہ بنا کر پیش کیا جس کی خوشبو سے تمام انسانی زندگیاں سکون وراحت اور مسرت محسوس کرتی رہیں گی۔ انھوں نے ابتدا سے ہی ہیبت ناک اور رنج غم کے واقعات کی تصویر کشی بڑی کامیابی کے ساتھ کی ہے۔'' 14؎

حجاب امتیاز علی کا مندرجہ بالا افسانہ تمام تنقیدوں کے باوجود شاہکار کی حیثیت رکھتا ہے۔ روحی جو اس افسانے کا

مرکزی کردار ہے بچپن سے ہی کیپٹن فکری کے کافی قریب تھی اوراسی وجہ سے وہ کیپٹن فکری سے والہانہ محبت کرنے لگی تھی لیکن دادی زبیدہ روحی کی شادی اپنے پوتے شہباز سے کرنا چاہتی تھی۔ روحی اس شادی سے انکار کر دیتی ہے، دادی زبیدہ کیپٹن فکری سے روحی کو سمجھانے کو کہتی ہے اور کیپٹن فکری کو پتہ چلتا ہے کہ روحی اس سے محبت کرتی ہے۔ کیپٹن فکری کی عمر قریب ۳۹ سال کی ہے جبکہ روحی ابھی چودہ سال کی ہے۔فکری روحی کو سمجھانے کی کوشش کرتا ہے:

''روحی! محبت ایک خاموش طاقت ہوتی ہے۔ گونگی طاقت! تم ابھی کم سن ہو! نہایت کم سن! میں خوب جانتا ہوں تم مجھ سے بے حد محبت کرتی ہو۔تمہاری ہر حرکت سے پتہ لگتا ہے۔کوئی شک نہیں کہ ''محبت کے جواب'' کی پرواہ کیے بغیر تم مجھے چاہ رہی ہو۔ ممکن ہے کہ میں جواباً اپنی محبت تمہاری نذر کروں۔مگر روحی! ذرا خیال تو کرو ذرا سوچو تو عمر میں میں تم سے کتنا بڑا ہوں! تم چھوٹی ہو چھوٹی سی ہو!''15؎

روحی کے والدین روحی سے بے حد محبت کرتے ہیں اوراس کی ہر بات مانتے ہیں۔ وہ بیٹی کے اس فیصلے سے خوش تو نہیں تھے لیکن روحی کی شادی کیپٹن فکری سے کرنے پر راضی ضرور ہو جاتے ہیں لیکن دادی اپنے خاندانی وقار، اصول پرستی اور روایات کو برقرار رکھنے کے لیے اس شادی سے انکار کر دیتی ہیں۔ وقت گزرتا ہے اور دادی کا انتقال ہو جاتا ہے اور کیپٹن فکری بھی اپنی محبت میں ناکام ہو کر چلا جاتا ہے۔ روحی اکثر بیمار رہنے لگتی ہے۔ اس کے والد اس کا دل بہلانے کے لیے اسے سیر و سیاحت کی غرض سے شوراک لے جاتے ہیں اور یہیں پر روحی کو معلوم ہوتا ہے کہ کیپٹن فکری نے خودکشی کر لی ہے۔ روحی اک روز دادی کی قبر پر فاتحہ پڑھنے کی غرض سے جاتی ہے اوراس کی نظر دادی کی قبر کے پہلو بہ پہلو ایک قبر پر پڑتی ہے جسے دیکھ کر اس کے ہوش اڑ جاتے ہیں۔ اس قبر پر لکھا ہوتا ہے کہ ''یہ اس کی آرام گاہ ہے جس کی موت ناکامی عشق کے سبب واقع ہوئی۔ یہ قبر کیپٹن فکری کی تھی۔ وہ اپنے محبوب کی یادوں میں کھو جاتی ہے اور مزار حبیب کے قریب بیٹھ کر خود کو کوستی ہوئی کہتی ہے:

'' آہ! کیا مجھ جیسی کوئی دوسری سنگ دل افسانہ نویس عورت پردۂ دنیا پر موجود

ہے؟ جو اپنی محبت اپنی زندگی کا فسانہ اس آزادی سے پبلک میں پیش کرے۔ یہ
ہے میری محبت اولیں۔ آہ میری ناتمام محبت۔''16؎

اور افسانہ اس شعر پر ختم ہوتا ہے۔

ان حسرتوں کی قبر پر
میرے دل صد چاک پر

میری ناتمام محبت بہت ہی طویل افسانہ ہے جس میں واقعات کو عناوین دے کر بہترین طریقے سے ترتیب دیا گیا ہے۔ افسانے کا پلاٹ مربوط اور اکہرا ہے۔ اس افسانے میں حجاب امتیاز علی نے ایک کم سن لڑکی کی ناکام محبت کو پیش کیا ہے۔ افسانہ پڑھتے وقت کہیں پر بھی کسی طرح کی بے ترتیبی یا خلا کا احساس نہیں ہوتا جس سے قاری دلچسپی برقرار رہتی ہے اور وہ ایک ہی بار میں افسانہ ختم کر دیتا ہے، یہی اس افسانے کی سب سے بڑی خوبی ہے۔ رومان سے بھرپور اس افسانے میں محبت کی فلاسفی بڑی دقیق ہے۔ اردو میں محبت کی ناکامی پر کئی افسانے لکھے گئے ہیں لیکن یہاں پر محبت کی ناکامی کا مسئلہ ہی کچھ الگ ہے۔ ایک چودہ سال کی لڑکی کا چالیس سال کے مرد سے والہانہ محبت کا تصور اردو افسانے کے لئے ایک نئی چیز ہے کیونکہ ہمارے یہاں اس موضوع پر جو بھی افسانے لکھے گئے ہیں ان میں زیادہ تر افسانوں کا موضوع کم عمر کی لڑکی کی زیادہ عمر کے مرد کے ساتھ شادی کا مسئلہ پیش کیا جاتا ہے۔ مشرقی تصور محبت عام طور پر یہ رہا ہے کہ محبت میں پہل زیادہ تر مردوں کی طرف سے ہوتی ہے لیکن حجاب امتیاز علی کے افسانوں کی عورت محبت میں پہل کرتی نظر آتی ہے۔ اس افسانے کے تعلق سے محمد مجیب خاں کی رائے ملاحظہ ہو::

''حجاب کا افسانہ 'میری ناتمام محبت' ایک نادر و نایاب کارنامہ ہے۔ اس کی جتنی تعریف کی جائے وہ کم ہے۔ پہلا افسانہ ہونے کے باوجود ان کے پختگی کے افسانوں سے یہ کسی طرح سے کم نہیں۔ اس افسانے نے ان کی ادبی دنیا میں دھوم مچا دی۔ اس افسانے کے علاوہ وہ کچھ نہ لکھتیں تو بھی یہ افسانہ اپنی بعض خصوصیات کے باعث اردو افسانے کی تاریخ میں ایک اہم جگہ پاتا۔''17؎

حجاب امتیاز علی کے افسانوں میں کرداروں کے ناموں میں یکسانیت پائی جاتی ہے۔ان کے اکثر افسانوں کے کرداروں کے نام روحی،صبوحی،ڈاکٹر گار، زبیدہ، زینت، کپتان،فوجی وغیرہ ہوتے ہیں۔کئی افسانے اگر ایک بیٹھک میں پڑھے جائیں تو ایسا معلوم ہوگا کہ یہ افسانے ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں اور کسی کردار کی ایک کہانی ختم ہوگئی تو دوسری شروع ہوگئی ہے۔میری ناتمام محبت میں روحی کو اپنی محبت کی ناکامی سے غم زدہ اور افسردہ دکھایا گیا ہے۔'نادیدۂ عشق' میں جب ناوید ایک لڑکی کی تصویر دکھاتا ہے جو اسی کی بہن ہے مگر اسے اپنی محبوبہ بتا کر روحی کو چھیڑتا ہے تو روحی کو بہت تکلیف ہوتی ہے اور رونے بھی لگتی ہے جبکہ وہ ناوید پر اپنی اس کمزوری کو اس کے سامنے ظاہر نہیں ہونے دینا چاہتی اور بڑے احتیاط سے خودداری کا ثبوت دیتی ہے۔ یہاں پر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ روحی (میری ناتمام محبت والی) کیپٹن فکری کی محبت میں ناکام ہوتی ہے اور گزرتے وقت کے ساتھ اس کو ناوید سے عشق ہو جاتا ہے لیکن اپنی اولین محبت کو یاد کر کے ناوید سے اپنی محبت کو ظاہر ہونے سے خود کو روکتی ہے۔اسی طرح افسانہ 'صنوبر کے سائے' کی روحی کو دیکھ کر لگتا ہے کہ اس کو اب ساری خوشیاں مل گئی ہیں اور اب وہ پرانی باتیں بھول کر ایک نئی زندگی کی شروعات کر چکی ہے۔اس طرح یہ ساری کہانیاں ایک دوسرے سے مربوط معلوم ہوتی ہیں۔

حجاب امتیاز علی رومانی افسانہ نگار کی حیثیت سے تو کافی مقبول ہیں لیکن انھوں نے حیرت و استعجاب اور خوف و دہشت کے حامل کئی ہیبت ناک افسانے بھی لکھے ہیں اور اس میں انہیں مہارت حاصل ہے۔ڈاکٹر فرزانہ شاہین حجاب امتیاز علی کی افسانہ نگاری کے تعلق سے لکھتی ہیں:

> ''حجاب نے جس دور میں افسانہ نگاری کی اس کی دور کی خواتین افسانہ نگاروں کے افسانوں کا عام موضوع ادب کو معاشرے کی اصلاح کے لیے کام میں لایا جاتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کی دوسری خواتین افسانہ نگاروں کے افسانوں میں طبقۂ نسواں کی اصلاح کا رجحان عام تھا۔لیکن ان سب کے باوجود حجاب نے اپنے لیے ایک الگ راہ نکالی اور اپنے افسانوں کی دنیا کو عشق و محبت، حیات و موت، طلسمی فضا کی ہیبت ناکی سے مالا مال کیا۔''[18]

حجاب امتیاز علی رومانی نیز ہولناک اور پر اسرار افسانوں کی وجہ سے اردو افسانے میں اپنا ایک الگ مقام بنانے میں کامیاب رہیں۔ ان کے ہیبت ناک افسانوں میں لاش، مردے کی چیخ، شیطان، مردے نے کیا کہا، جنازہ، ممی خانہ، شامت اعمال وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ حجاب امتیاز علی حیرت واستعجاب اور اضطراب و بے چینی کے ذریعے رومان سے شرابور قصوں کو بڑی ہی دلچسپی سے پیش کرتی ہیں لیکن ان کے افسانے حقیقت سے عاری نہیں ہوتے۔ شیطان اسی طرح کا ایک افسانہ ہے جو بے حد خوفناک اور ہیبت ناک ہے۔ روحی، جسوتی کو کیپاس کی ایک ایسی ویران حویلی میں لے جاتی ہے جس کے بارے میں یہ مشہور ہے کہ اس حویلی میں مہینے کی آخری رات کو تین روحیں آتی ہیں اور خیرات مانگتی ہیں۔ ان کے متعلق یہ مشہور ہے کہ خیرات نہ دینے پر اگلی صبح خیرات جس سے مانگی گئی تھی اس کی موت ہو جاتی ہے۔ اس کے علاوہ اکثر مسافروں کی ضروریات کے سامان غائب ہو جاتے ہیں۔ افسانے کا اختتام بڑا ہی لطیف ہے کیوں کہ جو چیزیں غائب ہوتی تھیں وہ روحوں کی نہیں بندروں کی کرامات تھی اور جو تین عورتیں تھیں وہ بھیک مانگنے والی عورتیں تھیں۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ حجاب امتیاز علی پر اسرار واقعات کی تہہ میں جا کر حقیقت کو پیش کرتی ہیں۔ ایسا ہی ایک اور افسانہ 'مردے کی چیخ' ہے جس میں ڈاکٹر گار اپنی بیوی کی انتقال سے بہت غمگین ہے۔ اسے اپنی عمارت میں رات کو خوفناک چیخیں سنائی دیتی ہیں اور یہ چیخیں اس کی بیوی کی آواز سے ملتی جلتی ہیں۔ دراصل پام کے دو درختوں کی شاخیں آپس میں کچھ اس طرح مل گئی تھیں کہ ہوا چلنے پر شاخوں کے رگڑنے سے جو آواز نکلتی ہے وہ انسانی چیخ معلوم ہوتی تھی۔ افسانہ شیطان پر اسرار واقعات اور رومانی فضا کے ساتھ ساتھ منظر نگاری کا بھی ایک عمدہ نمونہ ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ کریں:

> ''سورج اچھی طرح چمک رہا تھا۔ پر باغ میں کسی طرح کی خنکی بھی محسوس ہوتی تھی۔ موسم بہت اچھا تھا۔ ہوا پھولوں کی بو سے معطر تھی اور آسمان پر ایک خوش رنگ روشنی پھیل گئی تھی۔ جو عموماً مغربی ممالک میں خزاں کے موسم میں پھیل جاتی ہے۔''[19]

نذر سجاد حیدر

نذر سجاد حیدر ایک اعلیٰ تعلیم یافتہ اور روشن خیال خاتون تھیں وہ بہ یک وقت ناول نگار، افسانہ نگار، شاعر، مدیر، مترجم اور ایک سماجی مصلح کی حیثیت سے جانی جاتی ہیں۔ نذر سجاد حیدر کی پیدائش 1892 میں سیالکوٹ پنجاب میں ہوئی۔ ان کا اصل نام نذر زہرا بیگم تھا لیکن وہ بنت نذر الباقر اور مس نذر الباقر کے نام سے لکھتی تھیں۔ والد کا نام میر نذر الباقر تھا اور والدہ کا نام مصطفائی بیگم تھا۔ نذر سجاد حیدر کے والد اور والدہ کا تعلق اعلیٰ تعلیم یافتہ گھرانوں سے تھا۔ یہ گھرانہ اپنی روشن خیالی اور ادبی مذاق و ماحول کے سبب جانا جاتا تھا۔ نذر سجاد حیدر کو یہی ماحول وراثت میں ملا اور اسی نے ان کے ادبی ذوق کی آبیاری کی۔ جس معاشرے میں عورتوں کی تعلیم کا تصور ہی نہیں تھا اس میں نذر الباقر نے اپنی بیٹی کو اچھی تعلیم دلائی اور اس کے دوسرے تمام شوق کو پورا کیا۔ نذر سجاد حیدر کو فوٹو گرافی، موسیقی اور فیشن ڈیزائننگ کا بڑا شوق تھا۔ نذر الباقر صاحب نے نہ صرف اس کی اجازت دی بلکہ انہیں فوٹو گرافی کے لیے ایک الگ اسٹوڈیو بھی بنوا کے دیا۔ انہیں موسیقی کی تعلیم دینے کے لیے استاد مقرر کیے اور فیشن ڈیزائننگ کا فن بھی سکھایا۔ وہ ایک بہترین ڈیزائنر تھیں اور انہوں نے قسم قسم کے برقعے بھی تیار کئے جو مذہبی ضروریات کو پوری کرنے کے ساتھ ساتھ جدید طرز کے بھی حامل تھے۔ نذر سجاد حیدر کو بچپن سے ہی پڑھنے لکھنے کا شوق تھا وہ آٹھ سال کی عمر سے ہی اخبارات اور رسائل میں دلچسپی لینے لگی تھیں اور کچھ ہی عرصے میں وہ ان رسائل و اخبار میں شائع ہونے والے مضامین پر اظہار خیال بھی کرنے لگیں۔ یہی وہ وقت تھا جب انہوں نے اپنے ادبی سفر کا آغاز مضمون نگاری سے کیا اور ان کے مضامین مخزن، نیرنگ خیال، ادیب، تمدن، انقلاب، وکیل، تہذیب نسواں، عصمت اور خاتون جیسے رسائل و جرائد کی زینت بنے۔ وہ ایک بہترین مضمون نگار کی حیثیت سے اردو دنیا میں بہت جلد مشہور و مقبول ہو گئیں:

> ''اردو اخبار و رسائل آٹھ سال کی عمر سے پڑھنے لگی تھی۔ خصوصاً رسالہ مخزن سے دلی انس تھا۔ میرا پہلا مضمون بھی اس میں چھپا تھا۔ اخبارات میں سب

سے زیادہ علی گڑھ گزٹ اور وکیل امرتسر کی قدرداں تھی۔ وکیل نہایت عمدہ قومی
اور اصلاحی اخبار تھا۔ معاشرتی اصلاح میں پہلا قدم اسی کے ذریعے اٹھایا گیا
تھا۔ میں نے بھی کہنہ، فضول رسومات شادی وغم کے خلاف وکیل ہی میں لکھنا
شروع کیا تھا۔ اس کے بعد 'تہذیب نسواں' میں مگر وہ زمانہ 04-1903 کا
تھا جب میرا شمار کمسن لڑکیوں میں تھا۔''20؎

نذر سجاد حیدر ایک باصلاحیت مدیر بھی تھیں۔ شمس العلماء سید ممتاز علی تاج نے بچوں کے لیے ہفت روزہ 'پھول' جاری کیا تو اس کی ادارت نذر سجاد حیدر کے سپرد کی۔ سید ممتاز علی نذر سجاد حیدر کو اپنی حقیقی بہن کی طرح عزیز رکھتے تھے اور ان کے بعد ان کے فرزند امتیاز علی تاج بھی انھیں حقیقی پھوپھی کا درجہ دیتے تھے۔ ان کی اہلیہ حجاب امتیاز علی نذر سجاد حیدر کو خالہ کہہ کر پکارتی تھیں۔ نذر سجاد حیدر نے رسالے کی ادارت بھی کی اور بچوں کے لیے کہانیاں بھی لکھیں جن میں پھول کا ہار، سلیم کی کہانی، سچی رضیہ اور اس کی بکری جیسی کہانیاں بچوں میں کافی مقبول ہوئیں اور پنجاب کے اسکولوں کے نصاب میں ان کا بھی انتخاب کیا گیا۔ اسی کے ساتھ ساتھ وہ دوسرے رسالوں کے لیے بھی مضامین لکھا کرتی تھیں۔ اکثر وبیشتر انہیں ان رسائل کے مدیروں کے خطوط ملا کرتے تھے جن میں ان سے کسی نہ کسی مضمون کی فرمائش رہتی تھی۔ شیخ محمد عبداللہ جو رسالہ 'خاتون' کے مدیر تھے 1907 میں انھیں خط لکھ کر ایک مضمون کی فرمائش کرتے ہیں:

''جناب بیگم صاحبہ تسلیم!
اس ماہ کے عرصے میں ہم کو 'خاتون' کے دو تین پرچے تیار کرنے ہیں کیوں کہ
ہمارا مقصد ہے کہ 'خاتون' اب وقت پر نکلا کرے۔ اس لیے آپ کے پاس لکھتے
ہیں کہ آپ کوئی عمدہ اور بڑا مضمون بھیج کر اس کام میں ہماری امداد فرمائیں۔
آپ کی آنکھوں کا لحاظ کرتے ہوئے یہ تکلیف نازیبا ہے لیکن مجھے امید ہے کہ
اس تکلیف دہی کو آپ معاف فرمائیں گی۔''21؎

نذر سجاد حیدر تحریک نسواں کی ایک فعال کارکن تھیں۔ حقوق نسواں خاص طور پر مسلم خواتین کی فلاح و بہبود کے لیے وہ صرف لکھتی ہی نہیں تھیں بلکہ اس کے لیے عملی اقدام بھی کیا کرتی تھیں۔ انھیں 'آل انڈیا مسلم لیڈیز کانفرنس' کے چھٹے اجلاس کی وائس پریزیڈنٹ بھی بنایا گیا تھا۔ ان کی صاحبزادی اور انتہائی معروف ناول وافسانہ نگار قرۃ العین حیدر لکھتی ہیں:

> ''اماں کے روزنامچے سے معلوم ہوتا ہے کہ تحریک آزادئ نسواں کی وہ ایک پیش رو ہیں اور سرگرمی سے اس میں حصہ لیا۔ لیکن انھوں نے اسٹیج پر تقریر کبھی نہیں کی۔ البتہ اپنے قلم کے زور سے خوب خوب جد جہد کی۔ آزادئ نسواں اور آزادئ ہند دونوں کے لیے سرگرم رہیں۔''22ے

مندرجہ بالا اقتباس سے اس بات پر بھی روشنی پڑتی ہے کہ نذر سجاد حیدر صرف آزادئ نسواں کے لیے ہی کوشاں نہیں تھیں بلکہ تحریک آزادئ ہند کے لیے بھی جدوجہد کر رہی تھیں۔ انھوں نے سودیشی تحریک میں بھی بڑھ چڑھ کر حصہ لیا اور بدیسی اشیا کا بائیکاٹ کیا ساتھ ہی کھدر کا بھی استعمال کیا۔ نذر سجاد حیدر کی شادی 1912 میں اردو کے مشہور ومعروف ادیب سجاد حیدر یلدرم سے ہوئی۔ سجاد حیدر یلدرم کا شمار اردو کے اولین افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ سجاد حیدر یلدرم سنی تھے اور نذر سجاد حیدر شیعہ تھیں لیکن تمام رکاوٹوں کے باوجود دونوں کی شادی ہوئی۔ نذر سجاد حیدر کا انتقال 19 اکتوبر 1967 کو ممبئی میں ہوا۔ ان کے انتقال پر صالحہ عابد حسین اپنی تصنیف 'فن اور فنکار' میں لکھتی ہیں:

> ''بعض ہستیوں کی موت ایک عہد کی موت ہوتی ہے۔ ماضی کی بہت سی روایتیں بہت سی خصوصیات اور کئی قدریں ان کے ساتھ خاک میں مل جاتی ہیں۔ محترمہ نذر سجاد حیدر صاحبہ کی وفات ایک ایسا ہی حادثہ ہے جن کے ساتھ بہت سی پرانی خوبیاں اور خصوصیات بھی دفن ہوگئیں، جواب ہندوستانی عورت میں شاذ ونادر ہی دیکھنے میں آتی ہیں۔''23ے

نذر سجاد حیدر اس لحاظ سے ایک اہم تخلیق کار کی حیثیت رکھتی ہیں کہ انہوں نے اپنے دور کے عام تخلیقی رجحان یعنی رومانیت سے ہٹ کر سماجی موضوعات و مسائل کو اپنی تخلیقات کا موضوع بنایا۔ یہ وہ دور تھا جب مشرقی اور مغربی تہذیب کے مابین ایک کشاکش کی صورتحال پیدا ہو رہی تھی۔ ایک طرف وہ طبقہ تھا جو ہندوستانی معاشرہ پر مغربی تہذیب کے غلط اثرات پر شدید تنقید کر رہا تھا تو دوسری جانب ایک دوسرا طبقہ اس تہذیب کی مثبت صورتوں کو قبول کر لینے کی وکالت کرتا تھا۔ نذر سجاد حیدر نے اس دوسرے طبقے کا ساتھ دیا اور اپنی تخلیقات و مضامین کے ذریعہ اسی تصور کو رواج دینے کی کوشش کی کہ ہمیں مشرقی اور مغربی دونوں تہذیبوں کے مثبت پہلوؤں کو اختیار کرنا چاہیے۔ ان کے افسانوں اور ناولوں کے کردار ان کی اسی فکر کی نمائندگی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ نذر سجاد حیدر نے مذہب و اخلاق کے اسی تصور کو نہ صرف یہ کہ قبول کیا بلکہ اپنے افسانوں میں بھی اسے داخل کیا جو مشرقی تصور اخلاق و مذہب سے عبارت تھا۔ لیکن اس کے ساتھ ہی وہ ان فرسودہ سماجی رسوم و رواج کو بھی تنقید کا نشانہ بناتی تھیں جو ہمارے معاشرے کو نقصان پہنچا رہے تھے۔ ان کے افسانوں میں عام طور پر جو مسائل نظر آتے ہیں ان کا دائرہ خانگی مسائل تک ہی محدود ہے۔ وہ معاشرے کے اجتماعی مسائل کو اپنے افسانوں کا موضوع کم بناتی ہیں۔ مولانا رازق الخیری نذر سجاد حیدر کے تعلق سے لکھتے ہیں:

> ''اردو کی سب سے بڑی افسانہ نگار کون تھیں؟ کس کی مضمون نگاری نے برصغیر میں تہلکہ مچا دیا تھا؟ سب سے پہلی ناول نگار خاتون کا نام کیا ہے۔ عظیم المرتبت بلند پایہ لکھنے والیوں میں اردو کی کون سی مصنفہ ہے جس کی ساٹھ برس کی تحریروں میں کتنا ہی تلاش کیا جائے مشرقی شرافت کے خلاف کوئی ایسا لفظ نہ ملے گا جس سے نسوانی وقار مجروح ہو، تو ان سوالوں کے جواب میں صرف ایک نام لیا جائے گا.... نذر سجاد حیدر۔'' 24؎

نذر سجاد حیدر نے دس ناول اور دو سو کے قریب افسانے لکھے۔ ان کے بیشتر ناولوں کو ان کی بیٹی قرۃ العین حیدر نے ترتیب دے کر شائع کیا ہے۔ اختر النسا بیگم، آہ مظلومہ، جانباز، ثریا، نجمہ، حرماں نصیب وغیرہ ان کے اہم ناولوں

کے نام ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ نذر سجاد حیدر نے دوسو کے قریب افسانے لکھے لیکن بڑے افسوس کے ساتھ کہنا پڑ رہا ہے کہ ان کے افسانوں کا نہ کوئی انتخاب، نہ ہی کوئی مجموعہ اور نہ ہی کوئی کلیات شائع ہو سکی۔ البتہ کچھ افسانے جو اس وقت کے رسائل میں بکھرے پڑے ہیں، ہمیں پڑھنے کو مل جاتے ہیں۔ راقم الحروف کو تلاش بسیار کے باوجود ان کے چند افسانے ہی مل سکے جن میں ''بی مغلانی'' (عصمت جولائی 1927)، ''مایوس تمنا'' (نیرنگ خیال 1932)، ''اختر زہرا'' (نیرنگ خیال 1932)، شہید جفا'' (نیرنگ خیال جون 1932)، ''حور صحرائی'' اور ''نجمہ'' شامل ہیں۔

ان کا افسانہ ''نجمہ'' ہو یا ''اختر وزہرا'' یا پھر ''مایوس تمنا'' یا اور دوسرے افسانے ان سبھی میں ہمیں خانگی مسائل کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ خانگی زندگی کے مختلف مسائل ان کے افسانوں کا موضوع ہیں۔ افسانہ ''نجمہ'' میں جمیل کی شادی نجمہ سے نہ ہو کر شکیلہ سے طے ہو جاتی ہے اور اس کا سبب محض خاندانی وقار اور جھوٹی انا ہے۔ ہمارے معاشرے میں والدین ذہنی طور پر اس کو کبھی قبول نہیں کرتے کہ ان کی اولاد اپنی مرضی سے شریک حیات کا انتخاب کرے۔ وہ سمجھتے ہیں کہ اولاد کی زندگی سے متعلق تمام فیصلوں کا حق انھیں حاصل ہے۔ یہ صورتحال پہلے بھی تھی اور اب بھی ہے اور یہی اس افسانے کا موضوع ہے۔ نذر سجاد حیدر کے اس افسانے سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اس رویے کو دررست نہیں سمجھتیں کہ اولاد کی مرضی کے خلاف ان کی شادیاں کر دی جائیں لیکن افسانے کے سبھی کردار خواہ وہ شکیلہ ہو یا نجمہ یا پھر جمیل، ان میں سے کوئی بھی اس فیصلے کے خلاف بغاوت نہیں کرتا۔ جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ افسانہ نگار نے والدین کے اس رویے کو غلط سمجھنے کے باوجود اسے قبول کر لینے کے اس دور کے عام رجحان کی ہی عکاسی کی ہے۔ ان کے کردار اس زیادتی کے خلاف بغاوت نہیں کرتے بلکہ اسے قبول کر کے خود اپنی زندگیاں تباہ کر لیتے ہیں۔ اس طرح بحیثیت ایک ادیب وہ محض اس وقت کی صورت حال کی عکاسی کرتی ہیں جب کہ بڑا ادیب وہ ہوتا ہے جو عصری صورتحال کی عکاسی بھی کرتا ہے لیکن نئے امکانات اور تجربوں پر نظر بھی رکھتا ہے اور انھیں اپنے تخلیقی عمل کا حصہ بھی بناتا ہے۔ زیر بحث افسانے میں شکیلہ یہ جانتے ہوئے بھی کہ اس کا شوہر جمیل اس سے نہیں نجمہ سے محبت کرتا ہے، ہر وقت اسے خوش رکھنے کی کوشش کرتی ہے اور ایک وفادار بیوی کے تمام فرائض ادا کرتی ہے۔ یہ رویہ مثالیت پسندی پر زیادہ اور حقیقت پر کم مبنی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ بغیر مرضی کی شادی کے غلط اور خراب نتائج کی عکاسی اس افسانے

میں کی گئی ہے لیکن کسی نئے رویے اور رجحان کی آہٹ اور کسی معاشرتی یا سماجی تبدیلی کی جھلک ہمیں اس افسانے میں نظر نہیں آتی۔ شائد یہ دور ہی ایسا تھا کہ بہت سی سماجی قدریں تخلیق کار کے قلم کو روکتی تھیں، پھر جبکہ یہ تخلیق کار ایک عورت ہو۔اس افسانے سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''اس کی محبت کا نجمہ پر خاص اثر ہوا اور وہ شکیلہ سے لپٹ گئی اور کہا 'پیاری شکیلہ خدا تمھیں یہ شادی مبارک کرے اور تا زندگی شاد کام رہو' یہ میری دلی خواہش ہے۔۔۔۔' اس وقت شکیلہ کی آنکھوں میں آنسو آ گئے اور اس نے جھک کر اپنا سر نجمہ کے سینے سے لگا دیا اور روتے ہوئے کہا پیاری بہن آپ دعا کریں کہ میری آئندہ زندگی اپنے شوہر کی رضا مندی میں بسر ہو۔ میں ہمیشہ آپ کو اپنی حقیقی بہن سمجھوں گی۔'' 25ے

افسانہ نگار کا یہی محتاط رویہ ہمیں ایک دوسرے افسانے 'مایوس تمنا' میں بھی نظر آتا ہے۔ یہاں بھی مسئلہ محبت میں ناکامی کا ہے۔ نام نہاد معاشرتی قدریں یہاں بھی محبت کی راہ میں آ جاتی ہیں۔ افسانے کی ہیروئین اپنی محبت کو عملی شکل دینے سے قاصر ہے کیوں کہ اسے سماجی روایات کے خلاف بغاوت کرنی پڑتی جس کی اس میں ہمت نہیں۔ اس طرح یہ افسانہ بھی صورتحال کی عکاسی تو کرتا ہے لیکن نئے امکانات کی تلاش اس میں بھی نظر نہیں آتی۔ بغاوت کی کوئی چنگاری یہاں بھی شعلہ نہیں بنتی۔جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ افسانہ بھی ایک حقیقی تصور حیات کی جگہ ایک رومانی تصور حیات رکھتا ہے۔ یہ سہی ہے کہ نذر سجاد حیدر نے بہت سی معاشرتی برائیوں کی عکاسی اپنے افسانوں میں کی ہے اور یہ عکاسی فطری بھی ہے اور حقیقی بھی لیکن صورتحال میں کسی تبدیلی کا امکان ہمیں نظر نہیں آتا۔شائد اس کا ایک سبب یہ بھی ہو کہ نذر سجاد حیدر نے سماجی مسائل میں جس مسئلے پر زیادہ قلم اٹھایا وہ رومان و محبت اور اس میں ناکامی کا مسئلہ تھا جس کا انجام عام طور پر بے میل اور بغیر مرضی کی شادی ہوا کرتا تھا۔اس موضوع کی اپنی حدود تھیں اور یہ مسئلہ عام سماجی مسئلے سے زیادہ ایک اخلاقی مسئلہ تھا اور بحثیت ایک خاتون افسانہ نگار کے شائد انھوں نے یہ مناسب نہ سمجھا ہو کہ وہ افسانے کو اس طرف لے جائیں جہاں ان پر بداخلاقی کی تبلیغ کا الزام عائد کیا جائے:

''........ غریبی، فقیری دیکھ لی، اب کوئی ایسی بات نہ کروں گی جو حدِ شرافت سے باہر ہو ورنہ میرے دل میں بھی آپ کی قدر دانی کے جذبات حد سے سوا ہیں۔ اور شاید میری زندگی کا کوئی خوش کن خیال ہے تو وہ آپ کا خیال، مگر بس خیال تصور اور کچھ نہیں۔'' 26ے

عام سماجی تصور رومان سے ہٹ کر نذر سجاد حیدر نے چند دوسرے تجربے بھی کیے۔ ان کا افسانہ 'حور صحرائی' ایک ایسے ہی تجربے کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ افسانہ ماہنامہ عصمت کے مئی 1937 کے شمارے میں شائع ہوا تھا۔ حور صحرائی کا مرکزی کردار ایک لڑکی ہے جو ایک رئیس زادے کو دوران شکار ہاتھ آتی ہے۔ یہ لڑکی نیم وحشی ہے اور جسے وہ یہ سمجھ کر اپنے گھر میں جگہ دے دیتا ہے کہ وہ عام انسانوں کے آداب و اطوار سیکھ لے گی۔ چونکہ یہ رئیس زادہ اس سے محبت کرنے لگتا ہے، اس لیے وہ ہر حال میں یہ چاہتا ہے کہ یہ وحشی لڑکی ایک مہذب اور شائستہ لڑکی کی صورت میں اس کی شریک حیات بنے لیکن اچانک ایک دن وہ غائب ہو جاتی ہے اور بعد میں پتہ چلتا ہے کہ وہ نہ وحشی تھی اور نہ ہی پاگل، یہ تو محض ایک ڈرامہ تھا تاکہ لوگ اس سے ہمدردی کریں۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر لڑکی کسی سہارے کی متلاشی تھی تو اس گھر سے کیوں بھاگی جہاں لوگوں نے اسے بھرپور پیار دیا تھا۔ اس نے خود سے محبت کرنے کرنے والے رئیس زادے کی بھی پرواہ نہ کی۔ پھر اگر وہ کسی نفسیاتی الجھن اور کسی حادثے کا شکار تھی تو وہ الجھن اور حادثہ کیا تھا؟ اس کا کوئی ذکر افسانہ نگار نے نہیں کیا۔ داستانوی اسلوب اظہار کا حامل یہ افسانہ نذر سجاد حیدر کے دیگر افسانوں سے بڑی حد تک مختلف ہے لیکن مصنفہ اسے ایک موثر نفسیاتی افسانہ نہ بنا سکیں۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ نذر سجاد حیدر ایک بڑی افسانہ نگار نہ سہی لیکن اس دور کی خواتین افسانہ نگاروں میں ان کا ایک اہم مقام ہے۔ وہ عصری سماجی صورتحال کی نبض شناس ضرور ہیں لیکن ان کے افسانوں میں عام سماجی رویے اور معاشرتی ڈھانچے سے انحراف اور بغاوت کا رویہ نہیں ملتا ہے۔ ہاں وہ ایک عمدہ تخلیقی زبان اور موثر اسلوب اظہار کی بنا پر قاری کے ذہن و دل کو اپنی گرفت میں ضرور لے لیتی ہیں۔

حمیدہ سلطان

اردو کی اولین خواتین افسانہ نگاروں میں حمیدہ سلطان کا نام بھی شامل ہے۔ جو 17 اکتوبر 1914 کو دہلی میں پیدا ہوئیں۔ حمیدہ سلطان کا تعلق دہلی کے ایک معزز گھرانے سے تھا۔ ان کے دادا عارف حسین عارف، مرزا غالب کی بیگم کے سگے بھانجے تھے۔ عارف کی پرورش غالب نے ہی کی تھی اور جب جوان العمری میں عارف کا انتقال ہوا تو انہوں نے عارف کا ایک انتہائی پر درد مرثیہ لکھا جو دیوان غالب میں شامل ہے اور جس کا یہ شعر آج بھی معروف و مشہور ہے۔

جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت کو ملیں گے

کیا خوب قیامت کا ہے گویا کوئی دن اور

حمیدہ سلطان کے والد بسلسلۂ ملازمت آسام میں رہا کرتے تھے۔ اس لیے حمیدہ سلطان کی عمر کے ابتدائی ایام آسام میں گزرے۔ آسام کی زندگی اور وہاں کی طرز معاشرت کو حمیدہ سلطان نے بے حد قریب سے دیکھا تھا اور اس کا اثر ان کے کئی افسانوں پر بھی نظر آتا ہے۔ حمیدہ سلطان کو بچپن سے ہی تحصیل علم کا شوق تھا لیکن یہ وہ دور تھا جب عورتوں کی تعلیم پر نہ کوئی زور دیا جاتا تھا اور نہ ہی اسے اچھا سمجھا جاتا تھا۔ مگر حمیدہ سلطان کو ایسی کوئی دقت اپنے گھرانے سے پیش نہیں آئی اور ان کے والد اور بھائی نے ہمیشہ ان کی حوصلہ افزائی کی۔ ان کے بھائی فخر الدین علی احمد جو ہندوستان کے صدر جمہوریہ بھی ہوئے ہمیشہ انھیں لکھنے پڑھنے کی تلقین کیا کرتے تھے۔ لیکن کچھ رشتہ دار ایسے ضرور تھے جو حمیدہ سلطان کے اس تخلیقی شوق کو پسند نہیں کرتے تھے۔ اس صورتحال کا ذکر حمیدہ سلطان نے اپنے افسانوی مجموعہ 'نیلمبر' کے پیش لفظ میں کیا ہے:

''اے پھوپھی جان آپ نے کنواری لڑکی کو نگوڑے اخبار میں لکھنے کی اجازت کیوں دی۔ بھلا یہ بھی کوئی بات ہوئی کہ اب شریف لڑکیوں کا نام اخباروں میں

نکلنے لگے۔ والدہ صاحبہ نے یہ کہہ کر ٹال دیا کہ۔ ’دلہن میرے بچوں میں آسامی خون بھی ہے، ان کے لیے ضروری نہیں کہ وہ خاندانی پابندی کا خیال رکھیں، وہ اپنے دادھیال والوں کی طرح آزاد خیال ہے۔‘‘ 27ے

جب ہم حمیدہ سلطان کے تخلیقی سفر پر نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں یہ علم ہوتا ہے کہ انھوں نے کثرت سے افسانے لکھے۔ بقول حمیدہ سلطان انھوں نے ڈیڑھ سو سے زیادہ افسانے لکھے جو مختلف رسائل میں شائع ہوتے رہے ہیں۔ ان رسالوں میں ہمایوں، نیرنگ خیال، سہیلی، چمنستان، مخزن وغیرہ کے نام شامل ہیں۔ ان کا افسانوی مجموعہ ’نیلمبر‘ ہے جو ادبی دنیا میں بہت مشہور ہوا۔ اس مجموعے میں اسی عنوان سے ان کا ایک افسانہ ہے جو آسام کے قبائلی پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ چودہ صفحوں پر مشتمل یہ افسانہ ایک طویل افسانہ ہے جس کا موضوع محبت کی ایک ایسی داستان ہے جو دو قبیلوں کی دشمنی کے درمیان پروان چڑھتی ہے۔ ایک قبیلے کے سردار کی بیٹی نیلمبر اور اس کے دشمن قبیلے کے سردار کا بیٹا شاشا ایک دوسرے سے عشق کرتے ہیں۔ اس محبت کی مخالفت دونوں قبیلوں کی طرف سے ہوتی ہے۔ نیلمبر سے محبت کرنے والا ایک دوسرا لڑکا ان دونوں کو ایک ساتھ دیکھ لیتا ہے اور قبیلے والوں کو خبر کر دیتا ہے۔ قبیلے کی رسم کے مطابق نیلمبر کو اپنی پاک دامنی کا ثبوت دینا ہوتا ہے اور اسے مقدس دیوی کے سامنے ایک ایسا رقص کرنا ہوتا ہے جس میں رقص کرنے والی لڑکی کی جانب سات مرتبہ چھریاں پھینکی جاتی ہیں اور اگر اسے کوئی چھری نہ لگے تو اسے پاک دامن قرار دیا جاتا ہے۔ مزید براں اگر لڑکی کا محبوب بیچ میں آ جائے اور چھری لگنے کے باوجود اس کی زندگی بچ جائے تو پھر اس لڑکی سے اس کی شادی کرا دی جاتی ہے۔ خوش قسمتی سے نیلمبر بچ جاتی ہے اور ساتویں چھری شاشا کو لگتی ہے لیکن وہ زندہ بچ جاتا ہے اور قبیلے کے رواج کے مطابق دونوں کی شادی کرا دی جاتی ہے۔

اس افسانے کا پس منظر آسام کی قبائلی زندگی میں پائی جانے والی ایک خطرناک رسم ہے۔ افسانہ نگار نے بے حد خوبصورتی کے ساتھ آسام کی قبائلی زندگی کے نقوش اس کہانی میں ابھارے ہیں۔ قبائلی زندگی کی فضا اور ماحول ہمارے سامنے آ جاتا ہے لیکن ایک بات بلاشبہ کھٹکتی ہے اور وہ یہ کہ کرداروں کے زبان پر آسام کے لب و لہجے کا اثر نظر نہیں آتا۔ وہ اسی شستہ اردو میں گفتگو کرتے ہیں جو خود افسانہ نگار کی زبان ہے۔ ظاہر ہے کہ افسانہ اردو میں لکھا گیا

ہے، آسامی زبان میں نہیں لیکن افسانہ نگار کرداروں کے مکالموں کی زبان کو اس بگڑی ہوئی اردو یا ہندوی کا روپ دے سکتی تھیں جس میں آسام کے لوگ گفتگو کر سکتے ہیں مگر افسانے میں ہمیں ایسی کوئی صورت نظر نہیں آتی۔ افسانے سے ایک اقتباس:

> ''سکھی تو تو آج اپسرا لگ رہی ہے۔ آگ لگے اس کمبخت آئی شو کے منہ کو کیسی چغلی کھائی ہے موئے نے۔ نیلمبر نے جو ہاروں اور پھولوں سے سجی ہوئی بالکل دلہن لگ رہی تھی مستقل لہجے میں جواب دیا۔ غم نہ کر پاشی! آج اچھا ہی ہے جو یوں میرا فیصلہ ہو جائے میں ساشا کے علاوہ کسی کو بھی جیون ساتھی نہیں بنا سکتی تھی اور نہ بابا ساشا سے میری شادی کرتے، سسک سسک کے جینے سے ایک دفعہ مر جانا ہی اچھا ہے۔ ہاں، غم اس کا ہے کہ اس وقت ساشا کو نہیں دیکھ سکوں گی۔ تو اس کو سمجھا دینا کہ میرے مرنے کا بالکل غم نہ کرے اور تجھ سے شادی کر لے۔ اگر اس نے یا تو نے میرا کہنا نہ مانا تو میری روح کو سکون نہ ملے گا۔'' 28؎

مندرجہ بالا اقتباس کی زبان دیکھئے۔ ایسا بالکل نہیں لگتا کہ یہ گفتگو ان دو لڑکیوں کے درمیان ہے جو آسام کے قبیلے سے تعلق رکھتی ہیں۔ ''آگ لگے کمبخت''، ''چغلی کھائی ہے موئے نے''، ''میری روح کو سکون ملے گا'' جیسے جملے اردو کے صاف سلیس اور رواں اسلوب اظہار کی صورت رکھتے ہیں۔ اس طرح کی زبان آسامی لڑکیاں کیسے بول سکتی ہیں۔

نیلمبر کے علاوہ اس مجموعے میں تیرہ اور افسانے شامل ہیں یعنی عذرا باجی، جھومر، پرانی ساڑی، شہزادہ گلریز، گلبدن، سکریٹری، ہوس کو پاس ناموس وفا کیا، ناگ دیوتا، یوں بھی ہوتا ہے، محبت نامے، چمپا کی عید، لاش، مس روز۔ اس مجموعے کا سب سے طویل افسانہ 'عذرا باجی' ہے جو 49 صفحات پر مشتمل ہے۔ افسانے کا موضوع محبت اور رومان ہے۔ عذرا والد کی وصیت کے مطابق اپنے محبوب نجمی سے شادی نہیں کر سکتی اور ذہنی توازن کھو بیٹھتی ہے۔ اک طرف وہ والد کی وصیت پر عمل بھی کرنا چاہتی ہے اور دوسری طرف اپنے محبوب نجمی کو بھی فراموش کرنا اس کے لیے

ناممکن ہو جاتا ہے۔ وہ فیصلہ کر لیتی ہے کہ وہ تن تنہا زندگی گزار دے گی لیکن والد کا احترام اس کی محبت پر غالب پاتا ہے:

> ’’لیکن والد کی وصیت؟ خاندانی اعزاز، بزرگوں کی لاج سب کو تم نجمی کی خاطر ٹھکرا دو گی؟ آپا نے گھبرا کر کہا اور ان کی آنکھوں میں آنسو امنڈ آئے۔ میں آپا کے رونے سے متاثر ہو گئی اور ذرا نرم لہجے میں کہا،مگر والد کی وصیت کا ثبوت۔اس کا ثبوت ان کی وفات کے چندروز قبل کا ان کا وصیت نامہ ہے جس میں انھوں نے لکھا ہے کہ ان کا نصف الاؤنس معہ خطاب شہزادگی جعفر کو دیا جائے اور تمہاری شادی جعفر کے ساتھ کی جائے۔ آپا نے کہا۔ مجھے زمین و آسمان گھومتے ہوئے دکھائی دیے۔ دنیا میری نظروں میں تاریک ہو گئی۔ محبت اور فرض میں جنگ چھڑ گئی۔ آخر مشرقی شرم، خاندانی اعزاز کا خیال اور سب سے زیادہ مرحوم باپ کی وصیت کا احترام محبت پر غالب آ گیا۔‘‘ 29؎

جس مسئلے پر یہ افسانہ لکھا گیا ہے وہ ہمارے سماج کا ایک ایسا مسئلہ ہے جس پر ابتدائی دور کی تقریباً سبھی خواتین افسانہ نگاروں نے قلم اٹھایا ہے۔ اس سے مسئلے کی سنگین نوعیت کا احساس ہوتا ہے۔ خواتین افسانہ نگاروں نے اس دور کے افسانوں میں یہ مسئلہ شدت سے اٹھایا ہے اور اس کا سبب یہ ہے کہ وہ ایک ایسی لڑکی کے کرب کو مرد تخلیق کاروں کے مقابلے میں زیادہ بہتر طور پر محسوس اور بیان کر سکتی ہیں جو اپنی مرضی کے خلاف شادی پر مجبور کر دی جاتی ہے۔

افسانہ جھومر نفسیاتی تصادم کی سچی اور فطری عکاسی کرتا ہے۔ ایک شخص ایک ہی گھر کی تین بہنوں سے شادی کرتا ہے اور ان شادیوں کے نتیجے میں جو مسائل سامنے آتے ہیں ان کی نفسیاتی توجیہ افسانہ نگار نے بخوبی کی ہے۔ دراصل حمیدہ سلطان اس وقت تک قلم نہیں اٹھاتیں جب تک کسی افسانے کا مواد انھیں اپنے گردوپیش سے نہ مل جائے۔ یہی سبب ہے کہ ان کے افسانے حقیقی بھی لگتے ہیں اور فطری بھی۔ وہ خود لکھتی ہیں:

''میں اپنے متعلق یہ بتا دینا ضروری سمجھتی ہوں کہ میں نے کسی کی فرمائش پر یا تجارتی نقطہ نظر سے کچھ نہیں لکھا۔ بلکہ جب میرا دل چاہا اور کوئی واقعہ ایسا ہو گیا جب ہی افسانہ لکھا۔ میرے افسانے رومانی ڈھکوسلہ یا دور از کار قصے نہیں ہوتے۔ اکثر ارد گرد کے واقعات یا کوئی حقیقی واقعہ افسانے کا روپ دھار لیتا ہے۔ ہر انسان کے ارد گرد افسانے کا مصالحہ موجود ہے۔ حقائق اکثر افسانے کا جامہ پہن لیتے ہیں۔ کوئی شعر یا کوئی بوڑھا انسان میرے افسانے کا موضوع بن جاتا ہے۔ افسانہ ہو یا غزل یہ خون دل سے لکھے جاتے ہیں جب تلک کاوش نہ کی جائے اچھا افسانہ وجود میں آ ہی نہیں سکتا۔''30؎

وہ سماجی برائیوں پر قلم اٹھاتی ہیں لیکن انھیں برائیوں پر افسانہ لکھتی ہیں جن سے وہ پوری طرح واقف ہیں۔ مثلاً ان کے اکثر افسانوں میں مردوں کے ذریعے ایک سے زائد شادیاں کر لینے کا مسئلہ اٹھایا گیا ہے اور یہ اس وقت کا ایک عام مسئلہ تھا۔ جہاں تک کردار نگاری کا تعلق ہے ان کے زیادہ تر کردار فطری اور زندہ نظر آتے ہیں۔ چاہے وہ نیلمبر ہو یا عذرا باجی یا پھر افسانہ پرانی ساڑی کا کردار شہلا، یہ سبھی کردار زندہ اور فطری ہیں۔ پرانی ساڑی کی شہلا ایک روایتی ہندوستانی لڑکی کی نمائندگی کرتی ہے۔ گو کہ فنی اعتبار سے پرانی ساڑی حمیدہ سلطان کا ایک کمزور افسانہ ہے لیکن شہلا کا کردار فنی کمزوریوں سے پاک ہے۔ افسانہ گلبدن داستانوں کے تحیراتی اور تمثیلی اسلوب اظہار کا حامل ہے۔ یہ کہانی اپنے پس منظر میں مغل تہذیب و تاریخ کو پیش کرتی ہے۔

چمپا کی عید میں حمیدہ سلطان نے بھیڑ اور ہجوم کے پیدا کردہ مسئلے کو موضوع بنایا ہے اس افسانے کو Idealism کی اچھی مثال قرار دیا جا سکتا ہے۔ عید گاہ پر جمع بھیڑ میں چمپا کے باپ شبراتی کا کچل کر مر جانا اور پھر اس کا بے سہارا ہو جانا، قاری کو مسئلے کی المناکی سے واقف کراتا ہے۔ عید کا دن تھا اور چمپا صندوق میں رکھا ہوا جوڑا نکالتی ہے جو اب کافی پرانا ہو چکا تھا لیکن چمپا اسے پہن کر بہت خوش ہے۔ اس کا باپ شبراتی جو عید کی نماز پڑھنے عید گاہ گیا تھا ابھی تک لوٹا نہیں، صبح سے دو پہر اور دو پہر سے شام ہو گئی بے چاری چمپا والد کے انتظار میں بھوکی بیٹھی

رہی۔ وہ بے چین ہوکر گھر سے نکلتی ہے اور ادھر ادھر اپنی والد کی تلاش کرنے لگ جاتی ہے جب وہ کہی نظر نہیں آتا تو چمپا رونے لگتی ہے اور اسے روتے بسورتے دیکھ حاجی جی اس سے حال پوچھتے ہیں اور سمجھا کر اپنے گھر لے جاتے ہیں۔ چمپا کو اپنے گھر میں چھوڑ کر وہ شبراتی کو ڈھونڈنے نکل جاتے ہیں۔ دو گھنٹے بعد حاجی جی ہانپتے کانپتے واپس آتے ہیں اور شبراتی کی موت کی خبر سناتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ شبراتی صبح دس بجے موٹر سے کچل گیا تھا اور اسے دفن بھی کر دیا گیا ہے۔ والد کی موت کی خبر سن کر چمپا کا رو رو کر برا حال ہو جاتا ہے۔ اقتباس دیکھیے۔

> ''بدنصیب چمپا نے باپ کا مرنا سن کر روتے روتے برا حال کرلیا۔ ماں کے غم نے ننھے دل کو پہلے ہی زخمی کر دیا تھا۔ اب باپ کی موت نے تو صدمہ سے اس کو نیم جاں کر دیا۔ بے چاری پر اس چھوٹی سی عمر میں مصیبت کا پہاڑ ٹوٹ پڑا۔ اس خدا کی بھری ہوئی دنیا میں کوئی بھی اس کا چاہنے والا نہ رہا۔ حاجی جی ان کی بیوی اور رحم دل محلے والے سب اس کی تسلی کر رہے تھے لیکن اس کا ننھا سا دل طائر مذبوح کی مانند سینے میں تڑپ رہا تھا۔ کسی طرح اس کو قرار نہ آتا تھا۔ روتی جاتی تھی اور کہتی تھی پچھلی عید کو ماں مریں اب ابا یہ تھی چمپا کی عید۔'' 31

بحیثیت مجموعی حمیدہ سلطان نے کئی بڑے سماجی مسائل کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ زبان و بیان کے نقطہ نظر سے بھی ان کے افسانے کافی کامیاب قرار دیے جا سکتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ بعض جگہ کرداروں کی زبان کے تعلق سے انھوں نے معاشرتی پس منظر کا خیال نہیں رکھا ہے۔

حوالہ جات:

1۔ رائے محبوب نارائن گوڑ، دردمند انسان دوست، سوانیر یاد صغرا ہمایوں مرزا، اکتوبر 1976 ص 28

2۔ غیر مطبوعہ۔ صغرا ہمایوں مرزا: حیات و کارنامے، شوکت سلطانہ، یونیورسٹی آف حیدر آباد، 1989 ص 33

3۔ غیر مطبوعہ۔صغرا ہمایوں مرزا: حیات و کارنامے،شوکت سلطانہ، یونیورسٹی آف حیدرآباد،1989 ص79

4۔ اردو افسانے کی روایت (1903ء-2009ء) مرزا حامد بیگ، عالمی میڈیا دہلی،فروری 2014،ص390

5۔ لاشوں کا شہراور دوسرے افسانے، لاشوں کا شہر،مسز عبدالقادر، اردو بک اسٹال، لاہور سے 1932،ص102

6۔صدائے جرس، ارواح خبیثہ، اردو بک اسٹال لاہور سے 1939 ص181

7۔لاشوں کا شہر اور دوسرے افسانے، یوم محبت،مسز عبدالقادر، لاہور، اردو بک اسٹال، لاہور سے 1932 ص48

8۔ خواتین افسانہ نگار 1930 سے 1990 تک، مرتب، کشور ناہید، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1996،شگوفہ، ص18

9۔ ڈاکٹر مجیب احمد خان، حجاب امتیاز علی:فن اور شخصیت، نئی دہلی، 2000ء،ص52-51

10۔حجاب امتیاز علی کا مکتوب، رازق الخیری کے نام،عصمت، کراچی، 1967 ص8

11۔مجیب احمد خان، حجاب امتیاز علی: حیات اور ادبی کارنامے،تخلیق کار پبلیشرس، 1996،ص22

12۔ بیسویں صدی میں خواتین کا اردو ادب،ص70

13۔مجیب احمد خان، حجاب امتیاز علی: حیات اور ادبی کارنامے،تخلیق کار پبلیشرس، 1996،ص24 مشمولا، روز نامچہ ''ماہ مارچ کے لیل ونہار'' حجاب امتیاز علی۔ص31

14۔مجیب احمد خان، حجاب امتیاز علی: حیات اور ادبی کارنامے،تخلیق کار پبلیشرس، 1996،ص47

15۔میری ناتمام محبت اور دوسرے رومان، مس حجاب اسماعیل، دارالاشاعت پنجاب، لاہور، 1933 ص81

16۔ میری ناتمام محبت اور دوسرے رومان، مس حجاب اسماعیل، دارالاشاعت پنجاب، لاہور، 1933، ص136-137

17۔مجیب احمد خان، حجاب امتیاز علی: حیات اور ادبی کارنامے،تخلیق کار پبلیشرس، 1996،ص70

18۔ڈاکٹر فرزانہ شاہین، خواتین کے افسانوں میں عورت کے مسائل، تحقیقی مقالہ، شعبۂ اردو کلکتہ یونیورسٹی، کالکاتا، ص89

19۔ لاش اور دوسرے ہیبت ناک افسانے، شیطان، ص96

20۔ پگڈنڈی، یلدرم نمبر، جلد نمبر5، 1961 ص41

21۔کار جہاں دراز، قرۃ العین حیدر، ص، 143-144

22۔گزشتہ برسوں کی برف، قرۃ العین حیدر، 1990

23۔مشمولہ، نذر سجاد حیدر کی ادبی خدمات، ڈاکٹر وسیمہ سلطانہ، کتابی دنیا، نئی دہلی، 2015 ص154

24۔رازق الخیری، رسالہ عصمت، کراچی، دسمبر 1967

25۔ نذر سجاد حیدر، نجمہ، مشمولہ، بیسویں صدی میں خواتین کا اردو ادب (مرتب) ترنم ریاض، ص68

26۔نذر سجاد حیدر، مایوس تمنا، نیرنگ خیال، 1932

27۔نیلمبر، حمیدہ سلطان، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، 1985 ص8

28۔نیلمبر، حمیدہ سلطان، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، 1985 ص، 26

29۔عذرا باجی، حمیدہ سلطان، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، 1985 ص63-64

30۔نیلمبر (افسانے)، میرے افسانے، حمیدہ سلطان، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، 1985 ص10

31۔ اردو ادب میں دہلی کی خواتین کا حصہ، مرتبہ، پروفیسر صغرا مہدی، اردو اکادمی، دہلی، 2006 ص170

باب چہارم

ترقی پسند خواتین افسانہ نگار

رشید جہاں

عصمت چغتائی

رضیہ سجاد ظہیر

شکیلہ اختر

صدیقہ بیگم سیوہاروی

جیلانی بانو

رشید جہاں

''ادب کی تاریخ میں ایسی شخصیتوں کی تعداد بھی کم نہیں جو قلیل عمر اور نہایت مختصر سرمایۂ تصنیف کے باوجود اپنے یادگار نقش چھوڑ جاتی ہیں، جو اپنی ذات سے ایک انجمن، اپنے باغیانہ تصورات کے لحاظ سے ایک تحریک اور اپنی سرگرمیوں کے اعتبار سے ایک فعال ادارہ بن جاتی ہیں۔ وہ اکثر ادب، تہذیب اور انسانیت کے کچھ بلند آدرشوں کے لیے اپنی تخلیقی قوت اور صلاحیت کو اس بے دریغ انداز سے صرف کرتی ہیں جیسے انھیں یقین ہو کہ ان کا پیمانۂ حیات بہت جلد لبریز ہونے والا ہے۔ اور اس لیے ہر لمحہ لمحہ غنیمت ہے۔ ڈاکٹر رشید جہاں اردو ادب کی ایسی ہی شخصیتوں میں سے ایک ہیں۔'' 1

رشید جہاں 25 اگست 1905 کو دہلی میں پیدا ہوئیں۔ ان کے والد کا نام شیخ عبداللہ (پاپا میاں) تھا۔ شیخ عبداللہ کا اصل نام ٹھاکر داس تھا اور وہ ایک کشمیری برہمن تھے۔ شیخ عبداللہ کے دادا مہتا مست رام ایک نامی گرامی شخص تھے۔ ان کے دو بیٹے مہر سنگھ اور گرمکھ سنگھ تھے۔ مہر سنگھ کے چھ بیٹے اور گرمکھ سنگھ کے چار بیٹے تھے۔ گرمکھ سنگھ کے چار بیٹوں میں سے سب سے بڑے ٹھاکر داس تھے جنھوں نے اسلام قبول کرلیا اور یہی بعد میں شیخ محمد عبداللہ کے نام سے جانے گئے۔ ان کی والدہ کا نام وحید جہاں بیگم (اعلیٰ بی) تھا جو مرزا محمد ابراہیم بیگ کی صاحبزادی تھی۔ وحید جہاں بیگم لارڈ کرزن کے زمانے میں تعلیم حاصل کر رہی تھیں جب کہ یہ وہ زمانہ تھا جب عورتوں کو تعلیم حاصل کرنا تو دور گھر سے باہر قدم رکھنے کی بھی اجازت نہیں تھی۔ لارڈ کرزن کی اہلیہ نے دہلی میں ایک زنانہ ہسپتال میں جلسے کی صدارت کی جس میں انھوں نے یہ خواہش ظاہر کی کہ اس جلسے میں پردہ نشین خواتین کو بھی مدعو کیا جائے۔ اس زمانے

میں اپنے گھر کی عورتوں کو بھیجنا کسی نے مناسب نہ سمجھا لیکن مرزا محمد ابرہیم بیگ نے اپنی لڑکیوں کو اس جلسے میں شامل ہونے کی اجازت اس شرط پر دی کہ پردے کا معقول انتظام ہو۔ شیخ عبداللہ کی کل آٹھ اولادیں تھی۔ وہ خود لکھتے ہیں:

''عبداللہ بیگم کو آٹھ بچے ہوئے۔ سب سے اول لڑکی شوکت جہاں پیدا ہوئی جو سوا سال کی عمر میں گزر گئی۔ اس کے بعد دو لڑکے اور پانچ لڑکیاں ہوئیں۔ سب سے بڑی لڑکی رشید جہاں بیگم ہیں۔ دوسری لڑکی خاتون جہاں بیگم جنہوں نے ہندوستان میں بی۔ اے۔ پاس کر کے انگلستان لیڈیز یونیورسٹی میں جا کر ایم۔ اے۔ پاس کیا۔ واپس آ کر چند سال تک گرلز کالج علی گڑھ کی پرنسپل رہیں پھر کلکتہ کے مسلم کالج میں پرنسپل ہو گئیں۔ تیسری بیٹی ممتاز جہاں بیگم نے لکھنؤ یونیورسٹی سے ایم۔ اے کیا اور کیپٹن حیدر خاں پروفیسر مسلم یونیورسٹی سے ان کی شادی ہو گئی۔ ان سے چھوٹے محسن عبداللہ ہیں جنہوں نے علی گڑھ یونیورسٹی سے بی۔ اے۔، بی۔ ایس۔ سی۔ آنرس کا امتحان پاس کیا پھر ایل۔ ایل۔ بی۔ پاس کیا۔ محسن میاں سے چھوٹا لڑکا سعید عبداللہ تھا جو بائیس سال کی عمر میں فوت ہو گیا۔ سعید عبداللہ سے چھوٹی لڑکی خورشید جہاں بیگم ہے جس نے انٹرمیڈیٹ سے زیادہ تعلیم نہیں پائی۔ سب سے چھوٹی بیٹی برجیس جہاں بیگم ہے جس نے لکھنؤ یونیورسٹی سے بی۔ اے۔ پاس کیا۔'' 2

رشید جہاں کی پیدائش کے ایک سال بعد شیخ عبداللہ نے علی گڑھ میں لڑکیوں کا ایک مدرسہ قائم کیا۔ رشید جہاں نے تعلیم و تربیت کے اسی گہوارے میں پرورش پائی۔ ابتدائی تعلیم مسلم گرلز اسکول علی گڑھ میں ہوئی۔ 1922 میں ہائی اسکول پاس کرنے بعد لکھنؤ چلی گئیں اور ازبیلا تھوبرن کالج سے انٹر پاس کر کے 1924 میں انہوں نے لیڈی ہارڈنگ میڈیکل کالج میں داخلہ لیا۔ 1929 میں ایم۔ بی۔ بی۔ ایس۔ پاس کر کے یو پی میڈیکل سروس میں ان کا تقرر ہو گیا۔ پہلے کانپور پھر بلند شہر، لکھنؤ اور بہرائچ میں تعینات ہوئیں۔ جب وہ لکھنؤ میں تھیں تو ان

کی ملاقات سجاد ظہیر، احمد علی اور محمود الظفر سے ہوئی۔ ہم خیال لوگوں کے ملنے سے یہ ہوا کہ مارکسزم اور کمیونسٹ پارٹی کو سمجھنے کا موقع ملا اور 1934 میں انھوں نے کمیونسٹ پارٹی کی رکنیت حاصل کی۔ اسی زمانے میں رشید جہاں اور محمود الظفر قریب آئے اور دونوں نے شادی کر لی۔ یہ شادی بہت ہی سادہ تھی۔ جب محمود الظفر رشید جہاں کو لے کر دہرادون اپنے گھر آئے تو ان کے گھر والوں نے رشید جہاں کے لیے ایک شاندار استقبالیہ کا انتظام کیا لیکن رشید جہاں نے دلہن کا روایتی لباس پہننے سے انکار کر دیا اور ایک غیر روایتی دلہن بنیں۔ انھوں نے اپنی سسرال میں صاف کہہ دیا تھا کہ مجھے دلہن بیگم یا بھابھی نہ بلایا جائے بلکہ بڑے بزرگ انھیں رشیدہ اور چھوٹے رشیدہ آپا کہیں۔ 1938 میں رشید جہاں اور محمود الظفر کو انگلستان جانا پڑا چونکہ رشید جہاں کے گلے کا غدود بڑھ گیا تھا جس کی وجہ سے وہ کافی کمزور ہو گئی تھیں۔ علاج سے واپس آنے کے بعد محمود الظفر امرتسر سے واپس دہرادون آ گئے اور کمیونسٹ پارٹی کے کاموں میں مصروف ہو گئے۔ 1950 میں رشید جہاں کو معلوم ہوا کہ ان کو سرطان ہے۔ ٹاٹا میموریل ہسپتال میں ان کا آپریشن ہوا لیکن 1952 میں اس بیماری نے پھر سر اٹھایا اور اس بار ڈاکٹروں نے قطعی معذوری کا اظہار کیا۔ ڈاکٹر بالیگا کے مشورے پر محمود الظفر نے رشید جہاں کو ماسکو لے جانے کا فیصلہ کیا۔ ہر ممکن کوشش کے باوجود ان کو بچایا نہ جا سکا اور انہوں نے 29 جولائی 1952 کو اس جہان فانی کو الوداع کہہ دیا۔ ان کی وصیت تھی کہ جو کچھ ہونا ہو وہ ماسکو میں ہی ہو لہٰذا ان کی تجہیز و تکفین وہیں عمل میں لائی گئی۔ انتقال کے وقت ان کی عمر 47 سال تھی۔ ان کی موت کی خبر کو رسالہ آج کل نے صف ماتم میں کچھ اس طرح شائع کیا:

> ''29 جولائی کو ملک کے علمی، ادبی اور سیاسی حلقوں میں یہ خبر انتہائی رنج سے سنی گئی کہ اردو کی مشہور افسانہ نگار ڈاکٹر رشید جہاں اس جہان فانی سے کوچ کر گئیں۔ رشید جہاں کی موت سے صرف دینائے ادب کو ہی صدمہ نہیں پہنچا بلکہ سماجی ماحول میں بھی ایک خلا پیدا ہو گیا ہے۔ ایک بلند پایہ افسانہ نگار ہونے کے علاوہ آپ ایک فرض شناس لیڈی ڈاکٹر بھی تھیں اور ایک ایسی لیڈی ڈاکٹر جو اکثر کم استطاعت مریضوں کا علاج بھی اپنی گرہ سے کرتی تھیں۔ ڈاکٹری

آپ کے لیے روپیہ کمانے کا ذریعہ نہ تھا بلکہ ایک مشن کی حیثیت رکھتا تھا۔اس دور میں اتنا بڑا وصف اگر نایاب نہیں ہے تو کمیاب ضرور ہے۔'' 3

رشید جہاں نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز ازبیلا تھوبرن کالج سے کیا ان کی پہلی کہانی انگریزی زبان میں سلمیٰ کے نام سے شائع ہوئی۔وہ اس وقت انٹر میں سائنس کی طالب علم تھیں۔سائنس کی طالبہ ہونے کے باوجود ادب سے انہیں کافی دلچسپی تھی جو آخری دم تک برقرار رہی۔کہانی ''سلمیٰ'' کالج کی میگزین When the tom tom beats میں شائع ہوئی۔بعد میں اس کہانی کا آل احمد سرور نے اردو میں سلمیٰ کے نام سے ہی ترجمہ کیا۔لیکن اردو میں یہ کہانی کب اور کس رسالے میں شائع ہوئی یہ معلوم نہیں ہوسکا۔بقول ارتضیٰ کریم ''ہماری محرومی یہ ہے کہ ہم آج تک یہ طے نہ کر سکے کہ آل احمد سرور نے سلمیٰ کا اردو ترجمہ کب کیا اور کہاں شائع ہوا''؟ ڈرامے سے رشید جہاں کی دلچسپی کا آغاز میڈکل کالج سے ہی ہو گیا تھا۔انہوں نے ''لالہ رخ'' نام کے ایک انگریزی ڈرامے کی ہدایت کی جو بہت ہی کامیاب رہا اور ان کی خوب پذیرائی ہوئی۔1931 میں رشید جہاں کی ملاقات سجاد ظہیر، احمد علی اور محمود الظفر سے ہوئی۔ترقی پسند خیالات رکھنے والے یہ نوجوان جب ایک ساتھ ملے تو 1932 میں 'انگارے' کی صورت میں ایک افسانوی مجموعہ سامنے آیا۔جس میں رشید جہاں کا ایک ڈرامہ اور ایک افسانہ شامل تھا۔''پردے کے پیچھے'' اور ''دلی کی سیر''۔1937 میں 'عورت اور دیگر افسانے' کے نام سے ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ہاشمی بک ڈپو ریلوے روڈ لاہور سے شائع ہوا۔اس میں 'عورت' کے عنوان سے ایک ڈرامہ اور چھ افسانے سودا، میرا ایک سفر، سڑک پن، غریبوں کا بھگوان اور استخارہ شامل ہیں۔انگارے میں شائع ڈرامہ اور افسانہ اس مجموعہ میں شامل نہیں ہے جب کہ اس مجموعے میں شامل افسانوں کو دوسرے افسانوی مجموعوں میں شامل کیا گیا ہے۔یہاں پر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ رشید جہاں نے کیا ان پانچ سالوں میں صرف سات کہانیاں لکھیں۔دوران تحقیق میں نے اس امر کی تلاش میں کتب خانوں، یونیورسٹیوں کے چکر لگائے اور ماہرین ادب سے رابطہ کیا لیکن کوئی خاطر خواہ جواب نہ مل سکا۔رشید جہاں نے محمود الظفر کے اشتراک سے ایک رسالہ ''سنگار'' بھی نکالا۔ان کے ذہن میں ایک ناول کا خاکہ بھی تھا جس کا ذکر وہ اپنی زندگی کے آخری دنوں میں کیا کرتی تھیں۔

1936 میں ترقی پسند ادبی تحریک کا ایک کانفرنس کے ذریعے باقاعدہ آغاز ہوا جس کی صدارت منشی پریم چند نے فرمائی۔ رشید جہاں اس کانفرنس میں شامل تھیں۔ وہ صرف شامل ہی نہیں تھیں بلکہ انھوں نے اس میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ رشید جہاں پریم چند سے کافی متاثر ہوئیں۔ حالانکہ پریم چندر سے ان کی ملاقات الہ آباد میں ہو چکی تھی لیکن یہ ملاقات بہت مختصر تھی۔ اس مختصر ملاقات نے ایسی تشنگی پیدا کر دی تھی کہ دوبارہ ملاقات کی آرزو باقی رہی جو 1936 میں تحریک کے آغاز پر پوری ہوئی۔ وہ خود کہتی ہیں کہ

> ''مجھے منشی پریم چند کے صدر بننے سے زیادہ ان سے پھر ملنے کے خیال سے خوشی ہو رہی تھی۔ میں یہ معلوم کرنا چاہتی تھی کہ یہ انسان جو سیدھی سادی طرح سے اتنی کٹھن باتیں کہہ جاتا ہے وہ ہے کیا؟ گھنٹے بھر کی ملاقات میں کوئی اندازہ نہ لگا سکی تھی۔ لہٰذا پھر ملنے کی خواہش تھی۔'' 4

انگارے کی اشاعت سے اس قدر ہنگامہ ہوا کہ اس کے خلاف ایک طوفان برپا ہو گیا۔ اس ہنگامی صورت میں بھی رشید جہاں ڈری نہیں اور بے باکی سے لکھتی رہیں۔ جبکہ اس مجموعے کی اشاعت سے سب سے زیادہ تشدد کا نشانہ رشید جہاں کو بنایا گیا۔ ان کے خلاف فتوے جاری کیے گئے، احتجاج کیا گیا۔ سب سے زیادہ احتجاج علی گڑھ میں ہوا۔ شیخ عبداللہ کا گھرانا تعلیم نسواں کے لیے پہلے سے ہی معتوب تھا اوپر سے رشید جہاں کے افسانے۔ انہیں روز ہی دھمکیوں بھرے خطوط موصول ہوتے تھے اور جان سے مار دینے اور ناک کاٹ دینے کی بات برسرعام کہی جاتی تھی۔ وہ انگارے والی رشید جہاں کے نام سے مشہور تھیں۔ مشہور ترقی پسند ادیب سبط حسن نے ایک انٹرویو میں بتایا:

> ''انگارے کی بات نکلی تو ہم نے پوچھا کہ ان دنوں انگارے کو لے کر بہت ہنگامہ ہے اور اخبارات میں دھمکیاں دی جا رہی ہیں کہ آپ نے معافی نہ مانگی تو ناک کاٹ لی جائے گی، اغوا کر لیں گے۔ ان کو دیکھ کر سب سے پہلے میں نے یونہی سوچا کہ اتنی خوبصورت عورت اگر اغوا کر لی گئی تو بڑی تباہی مچ جائے گی مگر ان کے اوپر اس کا ذرا بھی اثر نہ تھا۔ ہنس کر ٹال گئیں اور بولیں۔ 'یہ سب

بزدل لوگ ہیں ایسے ہی دھمکیاں دیتے رہتے ہیں یہ کچھ بھی نہیں کر سکتے۔'' 5

رشید جہاں کے انتقال کے سولہ سال بعد ان کا دوسرا افسانوی مجموعہ 'شعلۂ جوالہ' کے نام سے 1967 میں نامی پریس، نخاس لکھنؤ سے ڈاکٹر حمیدہ سعید الظفر نے معہ اپنے پیش لفظ کے مرتب کر کے شائع کیا۔ اس کے علاوہ اس مجموعے میں تین تاثراتی مضامین بھی شامل ہیں۔ پہلا مضمون خود کتاب کی مرتب حمیدہ سعید الظفر کا ہے جس کا عنوان ہے ''رشید آپا'' ۔ دوسرا مضمون پروفیسر آل احمد سرور کا بعنوان ''رشید جہاں: ایک تاثر'' ہے۔ تیسرا مضمون ''یادیں'' نعیم خاں کا ہے۔ اس افسانوی مجموعے میں چودہ افسانے شامل ہیں۔ ان کے عنوانات ہیں: افطاری، مجرم کون، چھدا کی ماں، فیصلہ، صفر، آصف جہاں کی بہو، وہ، ساس اور بہو، اندھے کی لاٹھی، وہ جل گئی، چور، انصاف، بے زبان، سلمیٰ ۔ اس کے علاوہ ایک ڈرامہ ''مرد اور عورت'' بھی اس مجموعے میں شامل ہے:

> ''اس مجموعے کے بارے میں ڈاکٹر مرزا حامد بیگ اپنی تحقیقی کتاب ''اردو میں افسانے کی روایت'' (1903 تا 1990) میں بڑے وثوق سے کہتے ہیں کہ اس میں: گیارہ افسانے بعنوان ''افطاری'' ، ''مجرم کون'' ، ''چھدا کی ماں'' ، ''فیصلہ'' ، ''آصف جہاں کی بہو'' ، ''وہ'' ، ''ساس اور بہو'' ، ''اندھے کی لاٹھی'' ، ''وہ جل گئی'' ، ''اور بے زبان'' شامل ہیں۔ تعجب ہے کہ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ اس مطبوعہ کتاب میں سے تین افسانوں کو کیونکر شمار نہ کر سکے کیوں کہ اس مجموعہ میں چور، انصاف اور سلمیٰ جیسی تین کہانیاں موجود ہیں۔ دراصل ان کی تحقیق کی بنیاد ''دیدہ'' نہیں ''شنیدہ'' پر ہے اگر وہ اس کتاب کو دیکھ لیتے تو ہرگز ایسی غلطی نہ ہوتی۔ ہوا یہ کہ شعلۂ جوالہ کا کاتب افسانوں کی ترتیب میں ''چور'' اور ''انصاف'' کا نام فہرست میں شامل کرنا بھول گیا۔ جب کی اندرون متن یہ افسانے بہ اعتبار ترتیب 14 اور 17 نمبر پر اور بہ اعتبار صفحات صفحہ 92 تا 99 اور صفحہ 123 تا 128 پر شریک اشاعت ہیں'' 6

یہ اقتباس اس وضاحت کے لیے پیش کیا گیا ہے کہ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کے سامنے شعلۂ جوالہ کی جو فہرست رہی ہوگی اس میں 13 کہانیاں ہیں لیکن انھوں نے 11 کا ہی ذکر کیوں کیا۔ پروفیسر ارتضٰی کریم نے اپنے مضمون میں جو تحقیق پیش کی ہے اور بتایا ہے کہ اس مجموعے میں 14 افسانے ہیں۔ اس میں 14 افسانے تو ہیں مگر ایک ڈرامہ ''مرد اور عورت'' کے عنوان سے جو صفحہ نمبر 139 سے 146 پر شریک اشاعت ہے اس کا تذکرہ کرنا شائد وہ بھول گئے۔

دہلی میں رشید جہاں کے 70 سالہ جشن پیدائش کے موقعے پر ان کا تیسرا مجموعہ ''وہ اور دوسرے افسانے، ڈرامے'' کے نام سے 1977 میں رشید جہاں یادگار کمیٹی، نئی دہلی نے شائع کیا۔ اس مجموعے میں کل 11 افسانے بعنوان افطاری، آصف جہاں کی بہو، چور، سودا، چھدا، وہ، ساس اور بہو، میرا ایک سفر، بے زبان، مجرم کون؟، صفر، اور چھ ڈرامے بعنوان گوشۂ عافیت، ہندوستانی، پردے کے پیچھے، پڑوسی، عورت اور کانٹے والا شامل ہیں۔ اس کے علاوہ ایک مضمون 'منشی پریم چند اور ترقی پسند ادیبوں کی پہلی کانفرنس'' کے عنوان سے بھی شامل اشاعت ہے۔ اس افسانوی مجموعے میں شامل پانچ افسانے ''شعلۂ جوالہ'' میں بھی شامل ہیں۔ یہ افسانے ہیں افطاری، چھدا کی ماں، مجرم کون، ساس اور بہو اور آصف جہاں کی بہو۔ یہ کتاب 304 صفحات پر مشتمل ہے۔ کتاب کے آغاز میں 'اعتراف' کے عنوان سے رشید جہاں، یادگار کمیٹی کے صدر پنڈت آنند نرائن ملا کا مختصر سا دیباچہ ہے۔ رشید جہاں کے اس افسانوی مجموعے کا پیش لفظ پروفیسر سید نور الحسن نے لکھا ہے۔ دیگر مشمولات میں ہاجرہ بیگم کا ایک مضمون '' کچھ رشید جہاں کے بارے میں'' اور کتاب کا مقدمہ شامل ہے جو ڈاکٹر قمر رئیس نے لکھا ہے۔ انہوں نے پہلی بار رشید جہاں کے افسانوں اور ان کی دیگر تخلیقات کا تنقیدی جائزہ لیا ہے اور ان کے اس مقدمے کو ہم رشید جہاں پر پہلا اور باقاعدہ تنقیدی مضمون قرار دے سکتے ہیں۔

رشید جہاں ایک خاتون تھیں اور ان کے افسانوں کا موضوع بھی عورت ہی ہے۔ لیکن انہوں نے جس طرح سے عورت کے کردار کو اپنے افسانوں میں برتا ہے وہ ان کی ہم عصر خواتین افسانہ نگاروں کے یہاں خال خال ہی نظر آتا ہے۔ رشید جہاں سے پہلے صغرا ہمایوں مرزا، نذر سجاد حیدر یلدرم، حجاب امتیاز علی تاج، طاہرہ دیوی شیرازی وغیرہ

باقاعدہ طور پر افسانے لکھ رہی تھیں اور یہ افسانے شائع بھی ہو رہے تھے لیکن رشید جہاں کے افسانوں کے برعکس ان افسانوں میں وہی روایتی عورت نظر آتی ہے، معصوم و مظلوم بھی اور بے قصور بھی۔اس وقت کا اردو افسانہ اپنے موضوع اور اسلوب اظہار کے نقطۂ نظر سے یا تو پریم چند کے افسانوں کی طرح حقیقت پسندانہ تھا یا سجاد حیدر یلدرم کے افسانوں کی طرح رومانی۔ پریم چند غریب، مزدور، مظلوم، کسان، کھیت، کھلیان، گائے، گوبر وغیرہ کے ساتھ دیہی زندگی کے حقیقی مسائل کی نمائندگی کر رہے تھے تو دوسری طرف سجاد حیدر یلدرم رومانیت سے بھرپور ایک تخیلاتی دنیا پیش کرتے تھے جہاں حسن تھا اور اس کی دل فریب ادائیں۔ایسے میں رشید جہاں نے پریم چند کو اپنے قلب و ذہن کے قریب پایا اور حقیقت پسندی کو گلے لگایا۔ بہ ظاہر یہ ایک معمولی بات لگتی ہے لیکن اگر آپ انگارے کی اشاعت کے بعد کے ہنگاموں کو ذہن میں رکھیں تو احساس ہوگا کہ ایک عورت کا یہ فیصلہ کرنا کہ وہ برہنہ سماجی حقائق کو اپنے افسانوں کا موضوع بنائے گی، آسان نہیں تھا۔انگارے میں شامل افسانہ نگاروں میں سے بقول قمر رئیس صرف رشید جہاں اور احمد علی تھے جو بعد میں بھی افسانے لکھتے رہے۔' رشید جہاں نے عورتوں کے مسائل کو جس طرح سے پیش کیا ہے ان سے پہلے کی خواتین افسانہ نگاروں کے یہاں ہی نہیں مرد افسانہ نگاروں کے یہاں بھی یہ بڑی مشکل سے نظر آتا ہے۔انہوں نے مرد اساس معاشرے میں عورتوں کی بدحالی دکھائی تو اس کے حل کی جانب بھی اشارہ کیا۔مردوں کی مخالفت کرتی ہیں تو عورتوں کی بے جا حمایت بھی نہیں کرتی ہیں۔اس معاملے میں وہ دوسری عورتوں سے کافی آگے نظر آتی ہیں۔رشید جہاں کے بارے میں عصمت چغتائی لکھتی ہیں کہ:

> ''غور سے اپنی کہانیوں کے بارے میں سوچتی ہوں تو معلوم ہوتا ہے کہ میں نے صرف ان کی بے باکی اور صاف گوئی کو گرفت میں لیا ہے۔ان کی بھرپور سماجی شخصیت میرے قابو میں نہ آئی۔ مجھے روتی بسورتی، حرام کے بچے جنتی، ماتم کرتی ہوئی نسوانیت سے ہمیشہ نفرت تھی۔خوامخواہ کی وفا اور جملہ خوبیاں جو مشرقی عورت کا زیور سمجھی جاتی ہیں، مجھے لعنت معلوم ہوتی ہیں۔ جذباتیت سے مجھے ہمیشہ کوفت ہوتی ہے۔عشق میں محبوب کی جان کو لاگو ہو جانا خودکشی کرنا،

واویلا کرنا میرے مذہب میں جائز نہیں۔ یہ سب میں نے رشیدہ آپا سے سیکھا۔

اور مجھے یقین ہے کہ رشیدہ آپا جیسی سو لڑکیوں پر بھاری پڑسکتی ہیں۔'' 7

اب تک کی تحقیق کے مطابق رشید جہاں کی پچیس کہانیاں آٹھ ڈرامے (جن میں ریڈیائی ڈرامے بھی شامل ہیں) اور چھ مضامین دستیاب ہو سکے ہیں۔ اس مختصر زندگی میں اور اس سے بھی کم سرمایۂ تحریر کے باوجود انہوں نے کس طرح اور کس انداز سے آنے والی نسلوں کو متاثر کیا اور ایک راہ دکھائی اردو ادب میں اس کی مثال بڑی مشکل سے ملتی ہے۔ پہلی بار ایک متوسط طبقے کی مسلم خاتون نے جس قدر کھل کر اور بے باکی سے عورتوں کے مسائل کو پیش کیا اس سے پہلے اس کی مثال نہیں ملتی۔ یہ صحیح ہے کہ اس کی وجہ سے انھیں بہت ساری تکلیفیں اور مصیبتیں برداشت کرنی پڑیں لیکن وہ گھبرائیں نہیں بلکہ اور بے باک ہو کر لکھنے لگیں اور اردو میں سماجی حقیقت نگاری کی ایک نئی روایت کا آغاز کیا۔ ڈاکٹر قمر رئیس لکھتے ہیں:

> ''رشید جہاں کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اپنی چند کہانیوں سے اپنے بعد لکھنے والی بیسیوں عورتوں اور لڑکیوں کو متاثر کیا۔ عصمت چغتائی، رضیہ سجاد ظہیر، صدیقہ بیگم اور نہ جانے کتنی مصنف تھیں جنہوں نے رشید جہاں کے افسانوں، رشید جہاں کی زندگی اور رشید جہاں کی مسحور کن شخصیت کو مشعل راہ سمجھا اور اپنی تحریر سے اردو ادب کو نئی بلندیوں پر پہنچایا۔'' 8

ڈاکٹر قمر رئیس کا یہ خیال بالکل صحیح ہے کہ رشید جہاں نے جس طرح سماجی تجربات کو تخلیقی شعور کا حصہ بنایا ہے اور جس رواں اور سلیس زبان اور موثر اسلوب اظہار کو بروئے کار لاتے ہوئے سماجی حقیقت نگاری کا تخلیقی و ادبی فریضہ انجام دیا ہے اس نے سماجی حقیقت نگاری کے نقطۂ نظر سے آئندہ لکھنے والوں خاص طور پر خواتین کو ایک نئی راہ دکھائی ہے۔ وہ پریم چند سے بے حد متاثر تھیں اور سیدھے سادے انداز میں بغیر کسی لاگ لپیٹ کے بات کہنے کا ہنر انہوں نے پریم چند سے ہی سیکھا تھا۔ یہ صحیح ہے کہ رشید جہاں نے کم لکھا لیکن انہوں نے جو بھی لکھا وہ جذبے کی سچائی اور صداقت احساس کے ساتھ لکھا اور یہی ان کی تخلیقی انفرادیت کا سبب ہے۔

عصمت چغتائی

عصمت چغتائی اردو افسانے کی دنیا میں ایک منفرد، معتبر اور ممتاز شخصیت کی مالک ہیں۔ وہ بیباکانہ انداز اور باغیانہ ذہن رکھنے والی فنکار ہیں۔ عصمت چغتائی نے اپنے ادبی سفر کا آغاز اردو کے صف اول کے افسانہ نگاروں کے ساتھ ہی کیا جن میں کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی اور سعادت حسن منٹو قابل ذکر ہیں۔ انھوں نے جنسی مسائل پر تو بہت کچھ لکھا اور ہم جنسیت پر مبنی افسانے لکھنے کی شروعات بھی انہوں نے ہی ''لحاف'' سے کی جو اس وقت کافی تنقید اور تنازعے کا سبب بنا۔ انہیں متوسط مسلم طبقے کی عورتوں کے مسائل اور ان کے جنسی جذبات نیز نفسیاتی الجھنوں کا ماہر نبض شناس مانا جاتا ہے۔ ان کے لہجے میں جو کاٹ اور اسلوب اظہار میں جو دھار ہے وہ ہمیں دوسری خواتین افسانہ نگاروں کے یہاں خال خال ہی نظر آتی ہے۔

عصمت چغتائی 21 اگست 1915 کو یوپی کے بدایوں ضلع میں پیدا ہوئیں۔ ان کے والد کا نام مرزا قسیم بیگ چغتائی اور والدہ کا نام نصرت خانم تھا۔ عصمت چغتائی دس بھائی بہنوں میں نویں نمبر پر تھیں۔ ابتدائی تعلیم گھر پر ہوئی لیکن زیادہ دنوں تک مولوی صاحب سے نہ پڑھ کر اسکول جانے کی ضد کر بیٹھیں اور آخر کار ان کی ضد سے مجبور ہو کر ان کے والد نے آگرہ کے ایک اسکول کی چوتھی جماعت میں ان کا داخلہ کرا دیا۔ عصمت چغتائی پڑھنے میں کافی تیز تھیں اس لیے وہ چوتھی جماعت سے راست چھٹی جماعت میں پرموٹ کر دی گئیں۔ علی گڑھ سے انہوں نے میٹرک اور ایف۔ اے۔ پاس کیا اور اس کے بعد اعلیٰ تعلیم کے لیے لکھنؤ چلی گئیں جہاں کے مشہور کالج ازبیلا تھوبرن کالج میں انہیں داخلہ مل گیا اور وہاں سے وہ بی۔ اے پاس کر کے واپس علی گڑھ آ گئیں اور یہیں سے انہوں نے بی۔ ٹی کی ٹریننگ لی۔ اس طرح عصمت چغتائی نے تمام رکاوٹوں کے باوجود اپنے حسب خواہش تعلیم حاصل کی جو کہ اس وقت کی لڑکیوں خاص کر مسلم لڑکیوں کے لیے ناممکن سی بات تھی۔ تعلیم مکمل کرنے کے بعد ریاست جاورہ

کے ایک گرلس اسکول میں ملازمت کا آغاز کیا لیکن ایک سال بعد ہی ان کا تقرر بریلی کے گرلس اسکول میں ہیڈ مسٹریس کے عہدے پر ہوگیا۔ بعدازاں انہوں نے جودھپور کے راج محل گرلز اسکول میں پرنسپل کی حیثیت سے نئی ملازمت قبول کر لی۔ کچھ مدت کے بعد 1941 میں انسپکٹریس میونسپل اردو اسکولز بن کر ممبئی چلی گئیں اور پھر وہیں پر انہیں سپرنٹنڈنٹ آف میونسپل اسکولز کے عہدے پر ترقی دے دی گئی اور وہ اپنی خدمات انجام دے کر یہیں سے سبکدوش ہوگئیں۔

بی۔ٹی کی تعلیم کے دوران عصمت چغتائی کی ملاقات شاہد لطیف سے ہوئی جو اس وقت وہاں سے ایم اے کر رہے تھے۔ دونوں میں دوستی ہوگئی اور پھر 2 مئی 1942 کو دونوں رشتۂ ازدواج سے منسلک ہو گئے۔ شاہد لطیف ایک افسانہ نگار اور اچھے ہدایت کار بھی تھے۔ عصمت نے بھی فلمی دنیا جوائن کر لی۔ فلموں کی اسکرپٹ لکھی، ہدایت کاری کی، مکالمے لکھے اور خود بھی اداکاری کی۔ چھیڑ چھاڑ ان کی پہلی فلم ہے جو 1943 میں بنی۔ شکایت، ضدی، آرزو، جنون، بزدل، شیشہ اور گرم ہوا ااور سونے کی چڑیا جیسی فلموں کے مکالمے لکھے۔ کچھ کی ہدایت کار رہیں اور کچھ میں خود اداکاری بھی کی۔ فلمی دنیا میں ان کی خدمات کو دیکھتے ہوئے انہیں فلم فیر ایوارڈ سے بھی نوازا گیا۔ عصمت چغتائی کی دو بیٹیاں ہوئیں سیما اور سبرینہ۔ سیما نے ایک ہندو سے شادی کی اور سبرینہ نے ایک پارسی سے۔ آخر عمر میں عصمت کی صحت خراب رہنے لگی اور بالآخر 24 اکتوبر 1991 کو انہوں نے اس جہاں کو خیر باد کہہ دیا۔ عصمت چغتائی جب تک زندہ رہیں، بے شمار ہنگامے ان سے وابستہ رہے۔ مرنے کے بعد اس وقت پھر ایک ہنگامہ ہوا جب ان کی آخری رسومات کے تعلق سے ان کا یہ قول سامنے آیا۔ ''مجھے قبر سے خوف آتا ہے میں تو بھسم ہونے کی وصیت کر چکی ہوں۔'' اور پھر ان کی خواہش و وصیت کے مطابق ممبئی کے چندن واڑی شمشان گھاٹ میں انہیں نذر آتش کر دیا گیا۔

عصمت چغتائی نے اپنے ادبی سفر کا آغاز اردو کے مایۂ ناز ادیبوں کے ساتھ کیا۔ ان کی تخلیقات میں سات افسانوی مجموعے، سات ناول، ایک سوانحی ناول، تین ناولٹ، دو ڈراموں کے مجموعے اور ان کے علاوہ خاکے، مضامین رپورتاژ بھی شامل ہیں۔ عصمت کی پہلی تحریر ان کا ڈرامہ ''فسادی'' ہے جو اردو کے معروف ماہنامے ساقی

کے شمارے جنوری 1938 میں شائع ہوا۔اسی طرح ان کا پہلا افسانہ ''ڈھیٹ'' بھی ساقی ہی کے شمارے مارچ 1938 میں شائع ہوا۔عصمت کا پہلا ناول ''ضدی'' پہلی بار 1941 میں ایجوکیشنل بک ہاؤس ،علی گڑھ سے شائع ہوا تھا۔

عصمت چغتائی کا پہلا افسانوی مجموعہ ''کلیاں'' 1941 میں مکتبۂ اردو ریلوے روڈ لاہور سے شائع ہوا۔اس میں کل تیرہ افسانے پردے کے پیچھے، گیندا، شادی، جوانی، ڈائن، ڈھیٹ، خدمت گار، بچپن، تاریکی، کافر، نیرا، اف یہ بچے، بڑی شرم کی بات ہے شامل ہیں ۔اس کے علاوہ چار ڈرامے انتخاب، سانپ، فسادی، رتجے بھی اس مجموعے میں شامل ہیں

عصمت چغتائی کا دوسرا مجموعہ ''ایک بات'' 1946 میں مکتبۂ اردو ریلوے روڈ لاہور سے شائع ہوا۔اس میں کل آٹھ افسانے ننھی سی جان، نفرت، ہیرو، حال، ہیروئن، بیریاں، پیشہ، باورچی اور ایک مضمون ''ایک بات'' شامل ہے۔

عصمت چغتائی کا تیسرا مجموعہ ''چوٹیں'' کے نام سے 1942 میں ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ سے شائع ہوا۔اس میں کل تیرہ افسانے بھول بھلیاں، پنکچر، ساز، سفر میں، اس کے خواب، جنازے، لحاف، بیمار، میرا بچہ، تل، چھوٹی آپا، جھری میں سے، ایک شوہر کی خاطر شامل ہیں۔

عصمت چغتائی کا چوتھا افسانوی مجموعہ ''دوہاتھ'' 1952 میں مکتبۂ اردو ریلوے روڈ لاہور سے شائع ہوا۔اس مجموعے میں کل آٹھ فسانے دوہاتھ، یار، بے کار، کلو کی ماں، نیند، کنواری، چالان، عشق پر زور نہیں شامل ہیں۔

عصمت چغتائی کا پانچواں مجموعہ ''چھوئی موئی'' 1952 میں ورائٹی بک بینک لاہور سے شائع ہوا۔اس مجموعے میں درج ذیل کل سات افسانے بہو بیٹیاں، کیڈل کورٹ، جڑیں، سونے کا انڈا، کچے دھاگے، یہ بچے، چھوئی موئی اور ایک مضمون ''ایک کہانی'' اور ایک رپورتاژ ''بمبئی سے بھوپال'' تک شامل ہے۔

عصمت چغتائی کا چھٹا مجموعہ 'بدن کی خوشبو' کے نام سے 1979 میں سرفراز احمد منظور پریس لاہور سے شائع ہوا۔اس میں کل سات افسانے چارپائی، بدن کی خوشبو، گھونگھٹ، ہندوستان چھوڑ دو، روشن، کارساز، خدمت گار

شامل ہیں۔ ان کا آخری مجموعہ اے۔ اے۔ ایس پبلی کیشنز لاہور نے شائع کیا اس میں کل پندرہ افسانے شامل ہیں۔

اس کے علاوہ عصمت چغتائی کے تمام افسانوی مجموعے رہتاس بک ہاؤس لاہور نے شائع کیے ہیں۔ لیکن ان مجموعوں میں عصمت کے جو افسانے شامل ہیں وہ پہلے شائع ہونے والے مجموعوں میں شامل افسانے بالکل مختلف ہیں۔ رہتاس بک ہاؤس نے ہی عصمت کے کئی ناول اور ڈراموں کے مجموعے بھی شائع کیے ہیں۔ کئی دوسرے اشاعتی اداروں نے بھی عصمت چغتائی کے افسانوں کو مرتب کر کے شائع کیا ہے۔

عصمت چغتائی کا پہلا ناول 'ضدی' 1941 میں ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ سے شائع ہوا۔ دوسرا ناول 'ٹیڑھی لکیر' ہے جو 1944 میں یو پی کارنرز رامپور نے شائع کیا۔ تیسرا ناول 'معصومہ' 1961 میں اشتیاق پبلی کیشنز دریا گنج دہلی سے شائع ہوا۔ چوتھا ناول 'سودائی' 1964 میں اسٹار پبلی کیشنز دریا گنج سے شائع ہوا۔ پانچوں ناول 'عجیب آدمی' 1974 میں ہند پاکٹ بکس، دریا گنج نے شائع کیا۔ چھٹا ناول 'جنگلی کبوتر' ہند پاکٹ بکس دہلی اور آخری ناول 'ایک قطرہ خون' مارچ 1976 میں فن اور فنکار والے صابر دت نے شائع کیا۔ کاغذی پیرہن کے نام سے ان کی خودنوشت پبلی کیشنز ڈیویژن نے شائع کی۔ عصمت کے تین ناولٹ 1۔ تین اناڑی، 2۔ نقلی راج کمار، 3۔ دل کی دنیا 1960 میں شائع ہوئے۔ اس کے علاوہ ڈراموں کے دو مجموعے شیطان اور دھانی بانکپن بھی شائع ہوئے ہیں۔

ادبی خدمات کے صلے میں حکومت ہند نے 1975 میں انہیں ''پدم شری'' سے نوازا۔ 1990 میں مدھیہ پردیش حکومت نے ''اقبال سمان'' سے سرفراز کیا۔ اس کے علاوہ انہیں غالب ایوارڈ، گورنمنٹ آف انڈیا ایوارڈ، پرویز شاہدی ایوارڈ، مخدوم ایوارڈ، نہرو ایوارڈ اور کئی دوسرے اعزازات سے نوازا گیا۔

عصمت چغتائی نے اردو افسانے کو ایک نئی راہ دکھائی یا یوں کہیے کہ عصمت نے بنی بنائی روایتوں سے الگ اپنے لئے ایک نئی راہ بنائی اور وہ اسی پر چلیں۔ ابتدائی دور میں وہ حجاب امتیاز، مجنوں گورکھپوری جیسے رومانی افسانہ نگاروں سے متاثر تھیں لیکن جلد ہی وہ حقیقت پسندی کی طرف آ گئیں۔ عصمت کی ادبی نشوونما میں ان کے بھائی عظیم

بیگ چغتائی کا بہت اہم کردار رہا ہے۔عظیم بیگ چغتائی اپنے وقت کے اچھے مزاح نگار وافسانہ نگار تھے۔ان کے گھر اس وقت کے بیشتر ادیبوں کا آنا جانا لگا رہتا تھا۔کتابیں،رسالے اور اخباروں کی بھر مار رہتی تھی۔عصمت نے ان سب سے بہت استفادہ کیا۔ان کی زندگی اور شخصیت پر جس دوسری شخصیت کا گہرا اثر نظر آتا ہے وہ ہیں انگارے والی رشید جہاں۔عصمت خود کہتی ہیں:

> ''زندگی کے اس دور میں مجھے ایک ایسی طوفانی ہستی سے ملنے کا موقع ملا جس کے وجود نے مجھے ہلا کر رکھ دیا۔۔۔پہلی دفعہ میں نے انھیں نہ جانے کون سے جلسے میں دیکھا تھا۔بیگم بھوپال صدارت کی کرسی پر بیٹھی ہوئی تھیں،کڑکڑاتے جاڑے میں بیویاں موٹے موٹے دوشالے اور کوٹ ڈانٹے پنڈال کے اندر سوں سوں کر رہی تھیں اور رشیدہ آپا بغیر آستین کا بلاؤز پہنے دھواں دھار کچھ کہہ رہی تھیں۔۔۔تقریر شروع کرنے سے پہلے انھوں نے سامنے کی کھڑکی کھول دی۔بیویاں بڑبڑا رہی تھیں ان کے کٹے ہوئے بالوں پر،بغیر آستین کے بلاؤز پر اور کھلی ہوئی کھڑکی سے آتی ہوئی برفیلی ہوا پر،مگر ان کی تقریر کچھ کم خاردار نہیں تھی کیوں کی تقریر کے بعد انھیں بیگم بھوپال نے خوب ڈانٹا۔اس دن ان کی بے باکی کا تہلکہ مچ گیا اور میں نے بے سمجھے بوجھے ان کے ہر لفظ کو موتی سمجھ کر چن لیا۔۔۔''[9]

عصمت چغتائی کا پسندیدہ موضوع متوسط طبقے کے مسلمان اور اس کے تضادات ہیں۔عصمت نے جہاں جنسی ونفسیاتی مسائل کی گرہیں کھولیں وہیں ان معاشرتی مسائل پر کھل کر بات بھی کی۔انھوں نے مرد اور عورت کے تعلق،سن بلوغیت کے ابتدائی ہیجان،نفسیات اور اس کے ذیلی عنوانات کو جس جرأت اور بے باکی سے پیش کیا ہے ان پہلوؤں پر یا تو لوگوں کی نظر نہیں جاتی تھی یا پھر ان موضوعات پر لکھنے کی ہمت کوئی نہیں کر سکا۔عصمت چغتائی نے افسانہ لحاف لکھ کر ہم جنس پرستی پر مبنی افسانے لکھنے کی بنیاد ڈالی۔ان کی اس کہانی پر فحش نگاری کا مقدمہ بھی

چلا۔عورتوں پر بیجا سماجی پابندیوں اور قید و بند کی زندگی نے ایسے کئی رشتوں کو جنم دیا تھا اور جو عصمت کے دور کے بہت سے گھروں کا سچ تھا لیکن کوئی یہ کہتا تو کیسے کہتا۔عصمت نے جراءت کی اور اس مسئلہ پر قلم اٹھایا۔ظاہر ہے کہ ہنگامہ ہونا تھا اور ہوا بھی۔آج دنیا کے بہت سے مما لک میں جن میں ہندوستان بھی شامل ہے، قانونی طور پر یہ چھوٹ دی گئی ہے کی ایک مرد دوسرے مرد یا ایک عورت دوسری عورت سے شادی کر سکتی ہے اس کے علاوہ لوان ریلیشن شپ کو بھی قانونی اجازت ہے جس میں ایک لڑکا اور ایک لڑکی جو غیر شادی شدہ ہیں ساتھ رہ سکتے ہیں۔لیکن 1942 میں عصمت نے جب لحاف لکھا تو ایک کہرام مچ گیا۔بے پناہ اعتراضات کیے گئے، طعنے دیے گئے، فحش نگاری کا الزام لگا دیا گیا۔انہیں ترقی پسند تحریک سے بھی بے دخل کر دیا گیا لیکن انہوں نے ان باتوں کو اپنے پیروں کی بیڑیاں نہ بننے دیا اور ڈھیٹ کی طرح متواتر لکھتی رہیں۔یہ صحیح ہے کہ اس افسانے سے ان کو بہت شہرت ملی لیکن اس کے بعد انھوں نے جو بھی تخلیق پیش کی سب کو ان کے اسی متنازعہ افسانے کی عینک سے دیکھا گیا جس کی وجہ سے عصمت بہت معتوب ہوئیں۔وہ اس صورت حال کے متعلق لکھتی ہیں:

> ”مگر جب میں نے لحاف لکھا تو پھر بم پھٹ پڑا۔ادبی اکھاڑے میں میرے پرزے اڑے۔کچھ لوگوں نے میری حمایت میں بھی قلم اٹھایا۔اس دن سے مجھے فحش نگار کا لقب دے دیا گیا۔لحاف سے پہلے اور لحاف کے بعد میں نے جو کچھ بھی لکھا اس پر کسی نے غور نہ کیا۔میں جنسیات پر لکھنے والی فحش نگار مانی گئی۔یہ تو ابھی چند سال سے نوجوان طبقے نے مجھے بتایا کہ میں فحش نگار نہیں، حقیقت نگار ہوں۔۔۔لحاف کا لیبل اب بھی میری ہستی سے چپکا ہوا ہے اور جسے لوگ شہرت کہتے ہیں بدنامی کی صورت میں اس افسانے پر اتنی ملی کہ الٹی آنے لگی۔لحاف میری چڑ بن گیا تھا۔میں کچھ بھی لکھوں لحاف کی تہوں میں دب جاتا تھا۔۔لحاف نے مجھے بڑے جوتے کھلوائے۔“ 10

عصمت چغتائی اپنے ابتدائی دور سے ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہو گئی تھیں۔اسی کے باعث ان کے

کرداروں میں کم پڑھا لکھا متوسط طبقہ، جمالیاتی احساس سے عاری، ظلم جبر کے مارے لوگ، مزدور، کسان بھی دکھائی دیتے ہیں۔ غربت، افلاس، ذات پات، چھوا چھوت سے معمور افسانہ 'دو ہاتھ' بھی اس کی ایک مثال ہے۔ جس کا مرکزی کردار رام اوتار نام کا ایک بھنگی ہے۔ اردو افسانے میں بھنگی پر دو بہترین افسانے کرشن چندر کا 'کالو بھنگی' اور عصمت کا ''دو ہاتھ'' ہمیشہ یاد رکھے جائیں گے۔ طبقاتی تقسیم پر مبنی یہ افسانہ ترقی پسند تحریک کی بہترین مثال ہے۔ یہاں اقتصادی حالات اس قدر بدتر ہیں ناجائز بچے پر کوئی غم وغصہ نہیں ہے البتہ ایک خوشی ہی ہے کہ دو ہاتھ ہو گئے کمانے کے لیے۔

فسادات کے موضوع پر عصمت کی جڑیں اور کیڈل کورٹ جیسی کہانیاں قابل ذکر ہیں۔ جڑیں عصمت کا ایک صاف شفاف افسانہ ہے جو فسادات پر لکھے گئے افسانوں میں اہمیت کا حامل ہے۔ عصمت نے اس افسانے میں تقسیم ہند کے اس پہلو کو دکھانے کی کوشش کی ہے جس کی طرف کسی کی نظر نہیں جاتی۔ وہ آخر میں اس المناک حادثے کا خوشگوار انجام پیش کرتی ہیں۔ تقسیم ہند ایک دوسرے کے لیے نفرت پیدا کر دیتی ہے۔ لیکن یہ بدگمانی زیادہ دیر پا نہیں رہتی اور پھر دونوں خاندان مل جاتے ہیں۔ یہ افسانہ انسان دوستی اور وطن پرستی کی مثال ہے۔

عصمت چغتائی کی کہانیاں اپنے عہد کی پیداوار ہیں اور عکاس بھی۔ انھوں نے اپنی تخلیقات میں متوسط طبقے، نچلے طبقے کے مسلم گھرانوں کے ساتھ ہی جاگیردارانہ ماحول، شریف زادیوں، بہو بیٹیوں، ضعیف عورتوں اور بچوں کو بخوبی پیش کیا ہے۔ وہ متوسط طبقے کے مسلم گھرانوں کی اندرون تہہ تک جا پہنچتی ہیں۔ ان کے زیادہ تر موضوعات گھر کی چہار دیواری کے اندر کے ہی ہوتے ہیں۔ عصمت خود ایک عورت ہیں اور ان اندورون خانہ مسائل سے بہ خوبی واقف بھی ہیں۔ اندورون خانہ واقعات، جذبات واحساسات، محرومیوں، الجھنوں، پریشانیوں کی بہترین عکاسی ایک خاتون ہی کر سکتی ہے۔ بقول سید عقیل رضوی کہ وہ ان گھریلو واقعات میں ایسی دلچسپی پیدا کرتی ہیں جسے پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ گھریلو زندگی کا رومان بیرونی فضا سے کہیں دلچسپ ہے:

''جہاں تک عصمت چغتائی اور افسانہ نگاری کے فن کا تعلق ہے۔ آج پورے
وثوق کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ ایسی ادیبہ ہیں جنھوں نے دنیائے ادب میں

آپ اپنی جگہ بنانے کے ساتھ ساتھ نئی کہانی کو انگلی پکڑ کر چلایا۔ اسے بولنا سکھایا اورنہایت منفرد لہجے میں۔ کہانی کا کینوس، کردار خود ہی تراشے، کہانی کی عورت تخلیق کی۔ اس سے پہلے اردو کہانی میں عورتیں کہاں تھیں۔ کچھ حوریں تھی۔ کچھ شمعیں، کچھ چراغ خانہ جیسی، کچھ چڑیلیں اور پچھل پائیاں۔ نواب محلوں کے اندر دو چار مدفون انیمک ہیروئنیں، ان دیکھے محبوبوں کے انتظار میں، چھروکوں سے چھانکتی، پائیں باغ میں ٹہلتی بھااری دوپٹے غرارے سنبھالتی دورزوال کی امیرزادیاں یا مڈل کلاسیں۔ ان گڑیوں کو کسی سیدھی نہ ٹیڑھی لکیر پر چلنے کا تجربہ تھا نہ حوصلہ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ ان کے پاؤں میں گوشت ہڈی قسم کی کوئی چیز تھی ہی نہیں کبھی کوئی کوشش کرتی تو مرد کی باہوں کے سہارے یا طبقاتی بیساکھی کے زور پر۔"[11]

رضیہ سجاد ظہیر

رضیہ سجاد ظہیر ایک اچھی ناول نگار، افسانہ نگار، خاکہ نگار اور بلند پائے کی مترجم اور بہترین مدرس تھیں۔ انہوں نے دوسو کے قریب کہانیاں لکھیں جن میں خاکے بھی شامل ہیں۔اس کے علاوہ چار ناول،ایک نامکمل ناول اور چالیس سے زیادہ کتابوں کے ترجمے بھی کیے لیکن تا حال ان کی صرف تیس سے چالیس کہانیاں اور خاکے، چاروں ناول اور کچھ ترجمے ہی دستیاب ہیں۔ رضیہ سجاد ظہیر مختلف تحریکات اور رجحانات کا حصہ رہی ہیں۔ ہندوستان سے لے کر پاکستان تک اور جرمنی سے لے کر روس تک ان کے افسانے مشہور تھے لیکن افسوس کہ اردو میں نہیں انگریزی میں شائع ہوا کرتے تھے۔اسی لئے ناقدین نے ان کو وہ مقام ومرتبہ نہ دیا جس کی وہ اصلاً مستحق تھیں۔آج صورت حال یہ ہے کہ اردو افسانوں کے کسی ایک انتخاب میں بھی ان کا کوئی ایک افسانہ بھی شامل نہیں ہے۔ باجوداس کے کہ ان کے افسانے این سی ای آر ٹی کی کتابوں کی فہرست میں شامل ہیں۔ان کی تخلیقات اردو کے افسانوی ادب میں ایک اضافہ کی حیثیت رکھتی ہیں۔آج اس بات کی اشد ضرورت ہے کہ ان کی تمام کہانیوں اور تراجم کو منظر عام پر لایا جائے اوران کی ادبی خدمات کا اعتراف کیا جائے۔

رضیہ سجاد ظہیر 15 فروری 1917 کو اجمیر میں پیدا ہوئیں۔ان کا اصل نام رضیہ دلشاد تھا اور عرفیت 'مونا' وہ خاندان میں اسی نام سے بلائی جاتی تھیں۔ان کے دادا کا نام سید امداد حسین تھا جو بنارس کے رہنے والے تھے اور وہاں کے تعلقداروں میں سے تھے۔ ان کے دادا صاحب دیوان شاعر تھے اور آثم تخلص رکھتے تھے۔ ان کے والد کا نام خان بہادر سید رضا حسین تھا جنھوں نے انگریزی میں اعلیٰ تعلیم الہ آباد سے حاصل کی اور اجمیر کے ایک اسکول میں ہیڈ ماسٹر ہوئے۔ وہ راجپوتانہ بورڈ، الہ آباد سینیٹ اور ریلوے کے ممبر بھی رہے۔ والدہ کا نام رقیہ بیگم تھا۔خان بہادر سید رضا حسین کی کل پانچ اولادیں تھی جن میں تین بیٹے اور دو بیٹیاں تھیں۔سب سے بڑے بیٹے کا نام سید معین الدین تھا جو تقسیم کے بعد پاکستان چلے گئے اور وہاں مختلف سرکاری عہدوں پر فائز ہوئے۔اس کے بعد رضیہ سجاد ظہیر،

پھر سید سجاد حسین تھے یہ بھی پاکستان چلے گئے اور لاہور میں ریلوے میں ان کا تقرر ہو گیا، ان کے بعد سید امداد حسن تھے یہ بھی پاکستان چلے گئے اور وہاں ہوم سکریٹری ہوئے۔ سب سے چھوٹی بہن ذکیہ دلشاد تھی جو بعد میں ذکیہ حسنین کے نام سے جانی گئیں۔ اس مختصر سے خاندانی پس منظر کے حوالے سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ رضیہ سجاد ظہیر نے جس ماحول و گھرانے میں آنکھ کھولی وہ ہر لحاظ سے اعلیٰ تعلیم یافتہ، تربیت یافتہ اور روشن خیال تھا۔ گھریلو ماحول ایسا تھا کہ اعلیٰ تعلیم میں کوئی دشواری نہ ہوئی۔ بچپن سے ہی والد کے ساتھ انگریزی زبان اور شعر و ادب میں دلچسپی لینے لگی تھیں۔ مطالعہ کا اتنا شوق تھا کہ والد کے ساتھ گھنٹوں مطالعہ میں غرق رہتی تھیں۔ رضیہ سجاد ظہیر کی بہن ذکیہ حسنین اس تعلق سے لکھتی ہیں:

''مجھے یاد آتا ہے کہ جب وہ دونوں مل کر Keats اور shelly کا مطالعہ کرتے تھے تو ایک ایک دو دو گھنٹے نہیں بلکہ سارا سارا دن گزر جاتا تھا۔ ہماری والدہ چونکہ بہت سیدھی سادی تھیں ان کو بہت غصہ آتا تھا کہ اچھی خاصی لڑکی کو پڑھا پڑھا کر باولی بنا دے رہے ہیں۔'' 12؎

اس روشن خیالی کے باوجود رضیہ سجاد ظہیر کی جو بھی تعلیم ہوئی وہ گھر پر ہی ہوئی یہاں تک کہ انھوں نے بی۔اے یا اس سے پہلے کی تعلیم پرائیویٹ حاصل کی اور شادی کے بعد ایم۔اے۔ اردو الہ آباد یونیورسٹی سے کیا۔ جب سجاد ظہیر الہ آباد میں تھے تو ان کی ملاقات پروفیسر اعجاز حسین سے ہوئی اور یہ ملاقات جلد ہی دوستی میں بدل گئی۔ جب سجاد ظہیر نے بتایا کہ ان کی بیوی رضیہ بی۔اے۔ کر چکی ہیں تو اعجاز حسین کے ہی کہنے پر سجاد ظہیر نے رضیہ سجاد ظہیر کا داخلہ ایم۔اے۔ اردو میں کرا دیا۔ رضیہ سجاد ظہیر نے سارے امتحانات اول درجے سے پاس کیے۔ اس ضمن میں وہ خود رقم طراز ہیں:

''میری تعلیم کا قصہ بڑا عجیب و غریب ہے۔ خاندان کٹر مذہبی قسم کا تھا۔ لڑکیوں کو پردے میں بیٹھایا جاتا تھا اور انھیں اسکول میں قطعاً نہین بھیجا جاتا تھا چنانچہ مجھے گھر ہی میں پڑھایا۔ میرے دادا کے پاس بہت بڑی لائبریری تھی۔ وہ شعر

بھی کہتے تھے اور آثم تخلص کرتے تھے۔ دراصل میں نے اسی لائبریری سے پڑھنا لکھنا سیکھا۔ دس برس کی عمر میں 'آب حیات' اور شبلی کے خطوط وغیرہ پڑھ چکی تھی۔ ویسے بی۔اے۔ تو پرائیویٹ ہی کیا۔'' 13

رضیہ سجاد ظہیر کی شادی 10 دسمبر 1938 کو لکھنؤ کے سر وزیر حسن کے فرزند سید سجاد ظہیر سے ہوئی۔ سجاد ظہیر کے والد اس وقت الہ آباد ہائی کورٹ میں جج تھے اور سجاد ظہیر ابھی ابھی لندن سے بیرسٹری کی پڑھائی کر کے آئے تھے اور والد کے ساتھ پریکٹس کرنے لگے۔ رضیہ سجاد ظہیر ان کے ساتھ تھیں۔ شادی کے ایک سال بعد ہی سجاد ظہیر 1939 میں جیل چلے گئے جس کی وجہ سے ان کو لکھنؤ آنا پڑا۔ سجاد ظہیر مستقل پارٹی کے کاموں کی وجہ سے باہر رہتے تھے۔ اس بار وہ ممبئی میں سرگرم تھے۔ رضیہ سجاد ظہیر بھی ان کے ساتھ ممبئی گئیں۔ وہ تقریباً وہاں پانچ سال رہیں۔ اس درمیان وہ لکھنؤ اور اجمیر بھی آتی جاتی رہیں۔ ممبئی میں رضیہ سجاد ظہیر نے ایک گرلس اسکول میں درس وتدریس کے فرائض انجام دیے۔ والدہ کے انتقال اور والد کی خرابی صحت کے باعث وہ اجمیر آ گئیں اور یہاں کے 'صوفیہ کالج' میں قریب ایک سال تک تدریس کا کام انجام دیتی رہیں۔ وہاں سے وہ پھر ممبئی آ گئیں۔ 1947 میں سجاد ظہیر کے والد کے انتقال پر وہ لکھنؤ واپس آئیں اور قریب اٹھارہ سال تک یہی مقیم رہیں۔ اس درمیان سجاد ظہیر کئی بار جیل گئے اور انھیں کئی بار روپوش ہونا پڑا۔ یہ زمانہ رضیہ سجاد ظہیر کی زندگی کا ایک الم ناک باب کہا جا سکتا ہے۔ ہندوستان کی تقسیم، والد کا انتقال، بھائیوں کا پاکستان چلا جانا (اکثر وہ سید عابد حسین سے کہتیں کہ ہندوستان میں میرا ایک ہی بھائی ہے) اور سجاد ظہیر کا پاکستان میں روپوش ہونا۔ ان کی زندگی کے تمام حادثات، واقعات اور ادبی کارنامے اسی عرصے میں وجود میں آئے۔ قیام لکھنؤ کے دوران ہی انھوں نے ''سمن'' اور کانٹے جیسے شاہکار ناول اور ایک ناولٹ سرشام لکھا۔ ہندوستان کی تقسیم کے بعد کمیونسٹ پارٹی کو غیر قانونی قرار دے دیا گیا۔ اس دوران سجاد ظہیر کو راولپنڈی سازش میں گرفتار کر لیا گیا۔ رضیہ سجاد ظہیر کے اوپر تین بیٹیوں کی پرورش اور ان کی تعلیم کا خرچ اٹھانے کی ذمہ داری بھی آن پڑی۔ اس فکر معاش نے انھیں ملازمت کی تلاش کے لیے مجبور کیا اور بہت جلد ہی ان کو لکھنؤ میں ہی کرامت گرلس کالج میں لکچرر کی پوسٹ مل گئی۔ ملازمت کے ساتھ ہی تصنیف وتالیف کا کام بھی چل رہا تھا۔ سجاد ظہیر جب

پاکستان سے واپس آئے تو یہ دونوں 1965 میں مستقل طور پر دہلی منتقل ہو گئے۔اسی سال انہوں نے سوویت انفارمیشن سنٹر میں بحثیت مترجم ملازمت کر لی اور سجاد ظہیر کے ساتھ جرمنی اور ماسکو کا سفر بھی کیا۔قیام دہلی کے تعلق سے صالحہ عابد حسین لکھتی ہیں:

''چند سال کا یہ زمانہ رضیہ کی زندگی کا سنہری دور تھا۔ دو محبّ و محبوب میاں بیوی ایک چھوٹے سے خوبصورت فلیٹ میں اپنی بچیوں، بہت سی کتابوں، تھوڑے سے ضروری سامان کے ساتھ سکون سے اپنے اپنے کاموں میں مصروف تھے۔رضیہ ترجمے کرتی رہیں، لکھتی رہیں۔بنے بھائی پارٹی کے کاموں اور رونمائی میں مصروف رہے۔۔۔مگر اب ہر صبح صبحِ نشاط تھی اور ہر شب شبِ بارات۔ ''ہزاروں'' سالوں کی جدائی کے بعد خدا نے ان دونوں کو ملایا تھا۔'' 14

لیکن افسوس کہ یہ خوشیاں زیادہ دنوں کے لیے نہ تھیں۔سجاد ظہیر جب ماسکو کے سفر پر نکلے تو واپس گھر نہ آئے اور 13 ستمبر 1973 کو الما آتا روس میں ان کا انتقال ہو گیا۔تین دن بعد ان کا جنازہ دلی لایا گیا۔ان کی تدفین جامعہ ملیہ کے قبرستان میں ہوئی۔اس غیر متوقع خبر کو سن کر رضیہ سجاد ظہیر بالکل ٹوٹ گئیں، اندر ہی اندر گھن لگنے لگا، بیماریوں نے گھیر لیا اور وہ بہت کمزور ہو گئیں۔اپنے ساتھی سے اچانک اس طرح بچھڑنے کا اتنا شدید غم ہوا کہ آنکھ سے ایک بوند آنسو بھی نہ ٹپک سکا۔اس دوران انھیں دل کے دورے پڑنے لگے اور آخیر کار 18 دسمبر 1979 کو حرکت قلب بند ہونے سے ان کا انتقال ہو گیا۔تدفین دہلی کے جامعہ ملیہ قبرستان میں ہوئی۔صالحہ عابد حسین ان کی اس حالت پر کچھ اس طرح رقم طراز ہیں:

''بنے بھائی کے بعد اس کے اندر ہی اندر گھن لگتا گیا۔ بیماریاں بڑھتی گئیں، کمزور ہوتی گئیں۔دل میں اپنا غم کچھ یوں چھپا لیا کہ کسی کو اس آگ کی آنچ نہ لگی جو اندر بھڑک رہی تھی۔تخلیق کا سر چشمہ اب بھی خشک نہ ہوا تھا۔۔۔یہی عشرت اب باقی رہ گئی تھی کہ اچانک ایک دن خبر ملی،۔۔۔۔۔۔سخت بیمار ہیں

اور اسپتال میں داخل۔ میں شام کو پہنچی۔۔۔ بالکل خاموش لیٹی تھیں۔ میں نے

پکارا۔۔۔ پیار کیا۔۔۔ بلایا۔۔۔ مگر جواب نہ ملا۔۔۔ روتی ہوئی باہر آئی تو

صبح کو علی باقر کا فون ملا کی امی خدا کو پیاری ہوگئیں۔'' 15؎

رضیہ سجاد ظہیر نے اپنے ادبی زندگی کا آغاز آٹھ سال کی عمر میں بچوں کے لیے ایک کہانی 'فتح مند چونٹیاں' لکھ کر کیا جو ماہنامہ پھول میں شائع ہوئی۔ اس کے بعد انھوں نے کتنا لکھا اور کیا کیا لکھا اس کی صحیح تعداد کا علم کسی کو نہیں ہے۔ اب تک ان کی جو تصانیف اور تراجم دستیاب ہوئے ہیں ان میں دو افسانوی مجموعے، ایک ناولٹ، تین ناول، ایک نامکمل ناول کچھ تراجم اور ایک رپورتاژ ہے۔

ان کے افسانوں اور خاکوں کا پہلا مجموعہ ان کے انتقال کے دو سال بعد سجاد ظہیر و رضیہ سجاد ظہیر میموریل کمیٹی نے 1981 میں سیما پبلی کیشنز سے شائع کیا۔ اس مجموعے کا دیباچہ صالحہ عابد حسین نے اور رضیہ سجاد ظہیر (سوانحی حیاتی خاکہ) ان کے داماد علی باقر نے لکھا ہے۔ اس مجموعہ میں ان کے کل اٹھارہ افسانے اور خاکے شامل ہیں، جو درج ذیل ہیں:

(1) دوسرا نام (2) نمک (3) واردات (4) لنگڑی ممانی (5) پت جھڑ میں پھول (6) بیجو کی پیڑی (7) دو دل ایک داستان (8) پہچان (9) ستون (10) کہانی کی کہانی (11) ایک کو نہ بھی نہیں (12) ایک یاد (13) تب اور اب (14) کچھ تو کہیے (15) سنٹی (16) چور دروازے سے (17) ہمار جی چاہت ہے (18) زرد گلاب۔

رضیہ سجاد ظہیر کے افسانوں اور خاکوں کا دوسرا مجموعہ ''اللہ دے بندہ لے'' کے نام سے سجاد ظہیر و رضیہ سجاد ظہیر میموریل کمیٹی نے 18 دسمبر 1884 کو سیما پبلی کیشن سے ہی شائع کیا۔ اس مجموعہ کا پیش لفظ ان کی چوتھی بیٹی نور ظہیر نے 'تختی بہ طور پیش لفظ' کے عنوان سے لکھا ہے اور رضیہ سجاد ظہیر (سوانحی حیاتی خاکہ) علی باقر نے لکھا ہے۔ یہ سوانحی خاکہ ان کے پہلے مجموعے میں بھی ہے۔ اس مجموعہ میں کل بیس افسانے اور خاکے شامل ہیں، جو ذیل میں درج ہیں:

(1) بادشاہ (2) نیچ (3) نگوڑی چلی آوے ہے (4) معجزہ (5) رئیس بھائی (6) سورج مل (7) دل کی آواز (8) دل کی آواز اللہ دے بندہ لے (9) اب پہچانوں (10) تلی تال سے چینا مال تک (11) بڑا سوداگر کون (12) انتظار ختم ہوا انتظار باقی ہے (13) اندھیرا (14) چنے کا ساگ (15) راکھی والے پنڈت جی (16) لا وارث (17) کچھ سہی (18) دوشالہ (19) وہ شعلے (20) سچ صرف سچ اور اس کے سوا کچھ نہیں۔

زرد گلاب اور اللہ دے بندہ لے کے آخری صفحے پر سجاد ظہیر و رضیہ سجاد ظہیر میموریل کمیٹی کے اشاعتی پروگرام کی ایک فہرست دی گئی ہے۔ جس میں سجاد ظہیر اور رضیہ سجاد ظہیر کی تصنیفات کا ذکر کیا گیا ہے۔ اس فہرست میں رضیہ سجاد ظہیر کے ان دو مجموعوں کے علاوہ دو اور مجموعے 'مسیحا' (افسانے)، 'راون جلا نہیں' (افسانے) کا ذکر ہے۔ لیکن اب یہ دستیاب نہیں ہیں۔ ممکن ہے کہ شائع ہوئے ہوں لیکن راقم الحروف کی نظر سے نہیں گزرے۔

رضیہ سجاد ظہیر نے باقاعدہ افسانہ نگاری کا آغاز بیسویں صدی کی چوتھی دہائی کے آس پاس کیا۔ ابتدا میں وہ زنانہ رسالوں جیسے عصمت، نور جہاں، تہذیب نسواں، خاتون وغیرہ میں چھپتی رہیں اور جلد ہی اہم افسانہ وخاکہ نگاروں کی صف میں شامل ہوگئیں۔ بنیادی طور پر وہ ایک ترقی پسند فکشن نگار تھیں لیکن وہ ایک انفرادی انداز کی مالک تھیں۔ انھوں نے فسادات، معاشرے کی خرابیوں، تہذیب کی اعلیٰ قدروں، بنی نوع انسان کی فلاح و بہبود جیسے موضوعات پر ہی قلم اٹھایا ہے۔ رضیہ سجاد ظہیر کے افسانوں میں بہت زیادہ پیچیدگی اور ذہنی کشمکش کا احساس نہیں ہوتا سیدھے سادے واقعات ہیں جو فطری انداز میں بیان ہوئے ہیں۔ ان کی افسانہ نگاری کے تعلق سے صالحہ عابد حسین یوں رقم طراز ہیں:

> ''ان کی کہانیوں نے نہ تو رومانیت کا غلبہ ہے نہ عشق و محبت کی افلاطونی داستانیں، نہ تبلیغ اور پروپاگنڈہ غالب آتا ہے اور نہ کسان اور مزدور کی وہ تصویریں کھینچی گئی ہیں جن کو ہم نام اور شہرت کے لیے ان جانے ان دیکھے کھینچ دیتے ہیں کہ ہمیں ترقی پسند ضرور مان لیا جائے۔ اس کا مطلب ہرگز نہیں کہ ان کہانیوں میں محبت کی چاشنی نہیں ہے، یا غریبوں کا درد محسوس نہیں کیا گیا ہے، یا

ہلکی سی بھی اصلاح پسندی یا پروپا گنڈا نہیں ہے لیکن جو ہے بے ساختہ ہے اور فطری انداز سے آتا ہے۔ یہ ان زندگیوں کی روداد اور کہانیاں ہیں جن کو رضیہ نے بہت قریب سے دیکھا تھا، ان کی سیرت کا مطالعہ کیا، ان کی شخصیت کو پرکھا اوران کے درد کومحسوس کیا ہے۔ان میں ملازمین ہیں، غریب لڑکیا ہیں بے سہارا لڑکے ہیں، محبت کی ماری ناکام بیویاں ہیں اور بہت سے ہیں۔۔۔۔۔لیکن کسی میں بھی آورد نہیں ہے۔ یہ ان زندگیوں کے پنسل سے کھینچے خاکے ہیں جن کو احساس کی شدت، جذبہ کی گرمی محبت اور دل سوزی کی چاشنی سے صفحۂ قرطاس پر اتارا گیا پھر اپنے دل کی لہو کا گلابی پن بھر کر ان میں دل کش رنگینی پیدا کر دی۔ یہ دل سے نکلتی باتیں ہیں جو صاحبان دل کے اندر اترتی جاتی ہیں اور حساس ذہنوں کو سوچنے پر مجبور کرتی ہیں۔'' 16؎

ان کے افسانوں میں جن مسائل پر زیادہ توجہ دی گئی ہے، ان میں پسماندہ طبقہ، غریب، مزدور، ملازمت پیشہ افراد کے مسائل شامل ہیں۔افسانوں کے علاوہ انھوں نے ایک ناولٹ سرشام اور تین مکمل ناول کانٹے، سُمن، اللہ میگھ دے تخلیق کئے اور ایک نامکمل ناول دیوانہ مرگیا اپنی یادگار کے طور پر چھوڑا۔

دنیا کی تمام بڑی اور ترقی یافتہ زبانوں میں ترجمے کی روایت دیکھنے کوملتی ہے۔اردو میں بھی علمی وادبی ترجمے کی ایک بڑی روایت موجود ہے۔ایک طرف جہاں مردوں نے بہترین ترجمے کئے تو دوسری جانب خواتین نے بھی ہندی، بنگالی، انگریزی، روسی، فرانسیسی، جرمنی وغیرہ زبانوں سے بہترین اور کامیاب ترجمے کئے۔خاتون مترجمین کی اس صف میں رضیہ سجاد ظہیر کا نام کافی اہمیت کا حامل ہے۔وہ ایک بہترین مترجم تھیں۔اردو، ہندی اور انگریزی سے توانہوں نے براہ راست ترجمہ کیا ہے لیکن روسی، جرمن اور دوسری زبانوں سے انگریزی ترجموں کو بھی اردو میں منتقل کیا ہے۔ان کے یہاں ہندی زبان سے ترجموں کی اچھی تعداد ملتی ہے۔پرفیسر سید احتشام حسین 'اردو میں دوسری زبانوں کا افسانوی ادب' کے عنوان سے ایک مضمون میں رضیہ سجاد ظہیر کے تراجم پر لکھتے ہیں:

''حال ہی میں رضیہ سجاد ظہیر نے روس کے کچھ بہترین کہانیوں کا ترجمہ کیا ہے۔
اس مجموعے میں پشکن، چیخوف، الکسی ٹاسٹائی، شولوخوف، سیمونوف کے ایک
ایک افسانے لیے ہیں۔'' 17ے

رضیہ سجاد ظہیر نے روس کی کچھ بہترین کہانیوں کا ترجمہ کیا ہے۔اس مجموعے میں پشکن، چیخوف، ٹالسٹائی، شولو خوف اور سیمونوف کا ایک ایک افسانے لیا گیا ہے۔ممکن ہے یہ شائع ہوئے ہوں لیکن کافی تلاش کے بعد بھی میری نظر سے نہ گزرے۔ رضیہ سجاد ظہیر کی ترجمہ کی ہوئی کتابوں کے تعلق سے درج ذیل معلومات حاصل ہوئی ہیں۔

اب تک کی تحقیق کے مطابق ایم ایلیس وائی سگال کی مرتب کردہ کتاب (روسی) کا اردو میں ترجمہ 'انسان کا عروج' کے نام سے 1948 میں کیا۔اسی سال ملک راج آنند کے انگریزی ناول کا ترجمہ قلی کے نام سے کیا۔ملک راج آنند کے ایک انگریزی ناول Seven Years کا ترجمہ 'سات سال' کے نام سے کیا۔بھگوتی چرن ورما کا ایک ہندی ناول 'بھولے بسرے چتر' کا اردو میں ترجمہ 'مٹتی پٹتی تصویریں' کے نام سے کیا جو 1970 میں شائع ہوا۔بھگتی چرن ورما کی ایک اور کتاب کا اردو میں ترجمہ 'گوورکی کی سوانح حیات' کے نام سے کیا۔امرت لال ناگر کے ناول کا ترجمہ 'بونداور سمندر' کے نام سے 1975 میں کیا جو نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا (نئی دہلی) سے شایع ہوا۔سیارام سرن گپت کا ناول 'ناری' کا اردو ترجمہ 'عورت' کے نام سے کیا جسے 1964 میں ساہتیہ اکادمی نے شائع کیا۔لکشمی نندن بورا کی آسامی تصنیف Ganga Chilenir Pakhi کا ترجمہ 'گنگا چیل کا پنکھ' کے نام سے اردو میں کیا جو 1973 میں شائع ہوئی۔میکسم گورکی کی کتاب کا ترجمہ 'منزل کی تلاش' کے نام سے 1967 میں کیا جو بدیسی زبانوں کا اشاعت گھر ماسکو سے شائع ہوا۔میکسم گورکی کی دوسری تصنیف Childhood کا ترجمہ 'بچپن' کے نام سے کیا۔اس کتاب پر نظر ثانی اور آخری چار باب کا ترجمہ انور عظیم نے 1961 میں رادوگا اشاعت گھر ماسکو سے شائع کیا۔روسی ادیب برپچٹ کے ڈرامہ 'گلیلیو' کا ترجمہ 1971 میں کیا جو ساہتیہ اکادمی نئی دہلی سے شائع ہوا۔ برپچٹ کی ایک اور کتاب کا ترجمہ [گھریا گھیرا' کے نام سے کیا۔لارنس بنین کی کتاب کا ترجمہ 'اکبر' کے نام سے ستمبر 1964 میں کیا جو نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا (نئی دہلی) سے شائع ہوا۔اسقد مختار کے روسی ناول کا ترجمہ 'بہنیں' کے

نام سے 1955 میں کیا۔ بھبھانی بھٹا چاریہ کا ناول 'دلدل' کا ترجمہ اپریل 1960 میں کیا جو مکتبۂ جامعہ لمیٹڈ یدنئی دہلی سے شائع ہوا۔ اس کے علاوہ برونو اتپیس کا ترجمہ 'پھول اور موسم' (روسی)، چنگیز ایموی کا 'الوداع گلسری جمیلہ' (روسی)، یکابہ کا 'لینن کی یاد میں'، 'صدرالدین عینی کی سوانح حیات' (غیر مطبوعہ) وغیرہ کتابوں کے اردو تراجم رضیہ سجاد ظہیر کے رشحات قلم کا نتیجہ ہیں۔ بقول علی باقر چالیس سے زیادہ کتابوں کا ترجمہ رضیہ سجاد ظہیر نے کیا ہے۔ رضیہ سجاد ظہیر کے تراجم بے شک اردو ادب بیش قیمتی اضافہ ہیں:

> ''انھوں نے اپنے ترجموں کو ذریعے اردو ادب کے جو وسعت بخشی وہ کسی دوسرے سے نہ ہو سکا۔ اگر یہ تراجم نہ ہوتے تو دوسری زبانوں کی اعلیٰ تخلیقات اور اعلیٰ ادب کے مطالعہ میں اردو والوں کو بڑی کمی کا احساس ہوتا' اور اہم پہلو یہ بھی ہے کہ محض افسانوی ادب شامل نہیں ہے بلکہ تاریخ، سوانح، سائنس اور دوسرے موضوعات سے متعلق کتابیں پیش کی گئی ہیں۔ اور تقریباً ہر موضوع ترجمہ نگاری کی مکمل خصوصیات کا حامل ہے۔'' 18ء

رضیہ سجاد ظہیر کی شخصیت ہمہ جہت تھی۔ وہ بحیثیت افسانہ و ناول نگار بھی ایک اہم مقام کی مستحق ہیں اور بحیثیت مترجم بھی ان کی اہمیت مسلم ہے۔ انہوں نے مضامین بھی لکھے اور خاکے بھی، اور وہ تخلیق کے ہر میدان میں کامیاب رہیں۔ عملی زندگی میں بھی انہوں نے اس تحریک کے فروغ میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا جس سے وہ نظریاتی طور پر وابستہ تھیں اور ان کے شوہر جس تحریک کے بانیوں میں شامل تھے یعنی ترقی پسند ادبی تحریک۔ سجاد ظہیر کی اسیری اور پھر ان کے ناوقت انتقال کے بعد رضیہ سجاد ظہیر نے جس طرح مستقل مزاجی و ثابت قدمی کا ثبوت دیا اور جس جانفشانی کے ساتھ اپنی بچیوں کی پرورش کی وہ قابل قدر ہے۔

شکیلہ اختر

شکیلہ اختر کا اصل نام شکیلہ توحید تھا۔ والد کا نام شاہ محمد توحید اور والدہ کا نام صالحہ خاتون تھا۔شکیلہ اختر کی پیدائش کے متعلق مختلف رائیں ہیں جن کے پیش نظران کی صحیح سنہ پیدائش کا تعین کرنا کافی مشکل ہے۔خود شکیلہ اختر کے بیانات اوران پر لکھے گئے تحقیقی مقالوں وتنقیدی مضامین میں کافی تضاد ملتا ہے۔ان کی تاریخ پیدائش کے متعلق مختلف ناقدین کی آراءمندرجہ ذیل ہیں۔

1۔ اعجازعلی ارشد اپنی کتاب 'بہار کی بہار' میں لکھتے ہیں:

''شکیلہ بنت شاہ محمد توحید قصبہ ارول ضلع گیا (موجودہ ضلع جہان آباد) میں پیدا ہوئیں۔ ان کی تاریخ پیدائش سے متعلق متضاد بیانات ملتے ہیں۔ ڈاکٹر محمد حامد خاں سال ولادت 1914 (مقالہ مطبوعہ زبان وادب، پٹنہ مئی 2005) سلطان آزاد اور سید شاہد اقبال 1916، ڈاکٹر ش اختر اور پروفیسر وہاب اشرفی 1919 بتاتے ہیں۔ چونکہ انھوں نے باضابطہ طور پر کسی یونیورسٹی میں تعلیم حاصل نہیں کی تھی اس لیے تعلیمی سند کے اعتبار سے بھی کچھ طئے کرنا ممکن نہیں۔''19

2۔ نورالحسن نقوی اپنی کتاب 'تاریخ ادب اردو' میں 16 اگست 1916 بتاتے ہیں۔20

3۔ ڈاکٹر قیام نیر اپنی کتاب 'بہار میں اردو افسانہ نگاری' میں ان کی تاریخ پیدائش 1916 لکھتے ہیں۔21

4۔اپنی کتاب تاریخ ادب اردو میں عظیم الحق جنیدی نے شکیلہ اختر کی پیدائش 16 اگست 1916 بتائی ہے۔22

5۔ ماہنامہ آج کل نے اپنے کالم وفیات میں شکیلہ اختر کے متعلق لکھا ہے:

''مشہور افسانہ نگار شکیلہ اختر کا 9 فروری کو پٹنہ میں انتقال ہو گیا۔ ان کی عمر 77 سال تھی۔ان کے کئی افسانوی مجموعے شائع ہوئے تھے جن میں 'درپن' اور

’آنکھ مچولی‘ مشہور ہوئے تھے۔ وہ مرحوم اختر اورینوی کی اہلیہ تھیں۔‘‘ 23ے

خود شکیلہ اختر ’فن اور شخصیت کے آپ بیتی نمبر میں لکھتی ہیں:

’’حضرت بودھ کو جس جگہ نروان حاصل ہوا اسی گیا ضلع کے ایک خوب صورت

قصبے ارول میں، میں پیدا ہوئی۔‘‘ 24ے

اس کے بعد ایک طویل اقتباس ہے جس میں انھوں نے اپنی تاریخ پیدائش کے متعلق کہیں پر کچھ بھی ذکر نہیں کیا ہے۔ البتہ ارول ضلعے کی خوب صورت منظر نگاری کے ساتھ یہ بھی بتاتی ہیں کہ ان کے گھر کا ماحول علمی و ادبی تھا اور چار سال کی عمر میں قریب کے ہی ایک مدرسے میں غفور دادا سے ابتدائی تعلیم حاصل کی۔ ان تمام بیانات کی روشنی میں شکیلہ اختر کے صحیح سنہ پیدائش کا اندازہ لگانا کافی مشکل ہے۔ مجاہد الاسلام نے اپنی کتاب ’شکیلہ اختر: شخصیت اور فن‘ میں ان کی تاریخ پیدائش 16 اگست 1916 لکھی ہے جب کہ بالمیکی رام نے اپنی کتاب ’شکیلہ اختر بحیثیت فکشن نگار‘ میں ان کی تاریخ پیدائش 25 اگست 1919 لکھی ہے۔ ان دونوں مصنفین نے مختلف ناقدین کے حوالے سے بحث کرتے ہوئے اپنی اپنی رائے قائم کی ہے اور یہ نتیجہ اخذ کیا ہے۔ ان تمام بیانات اور ناقدین کی رائے سے ایک بات تو صاف ہو جاتی ہے کہ شکیلہ اختر کا سنہ پیدائش 1919 قرار پاتا ہے۔ چونکہ ان اختلافات اور متضاد بیانات کی کوئی حتمی صورت نظر نہیں آتی اور اسے تخمینہ سے زیادہ اور کچھ نہیں قرار دیا جا سکتا۔ شکیلہ اختر نے اپنے متعلق جو کچھ بھی ش۔ اختر کو لکھا ہے اسی کو درست اور یقینی سمجھنا زیادہ مناسب ہوگا۔ اس حساب سے ان کی پیدائش 25 اگست 1919 قرار پاتی ہے۔

شکیلہ اختر کا گھرانہ خوش حال زمینداروں کا گھرانہ تھا۔ ان کے والد اور چچا پیشے سے ڈاکٹر تھے اور والدہ دینی تعلیم کے علاوہ دنیاوی تعلیم کا بھی ذوق رکھتی تھیں۔ ان کی ابتدائی تعلیم ایک مکتب میں ان کے قریب کے رشتہ دار غفور دادا سے ہوئی۔ وہ عربی اور فارسی کی دوسری کتاب ختم کر کے مکتب کی تعلیم سے فارغ ہو گئیں اور صرف نو سال کی عمر میں گھر پر بٹھا دی گئیں جس کے سبب سے وہ اعلیٰ تعلیم سے محروم رہیں۔ شکیلہ اختر کے یہاں بہ یک وقت سات رسالے آتے تھے۔ جن میں مخزن، نیرنگ خیال، ایشیا، ہمایوں، جہانگیر، عصمت و تہذیب جیسے معیاری رسالے شامل

تھے۔ان رسالوں کو پڑھ کر شکیلہ اختر کے اندر شعر و ادب کا ذوق پیدا ہوا۔ والدین ادب کے شوقین تھے ہی، اس سے ان کو اور مدد ملی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ شکیلہ اختر کو بچپن سے ہی یہ شوق تھا کہ ان کی تحریریں بھی شائع ہوں۔ اس بارے میں صوفیہ فضل لکھتی ہیں:

''ادب اور شاعری سے آپا کو بہت ہی بچپنے سے لگاؤ رہا ہے۔ اماں جان اور ابا جان دونوں کو ادب سے گہری دلچسپی تھی۔ اسی لیے آپا نے ہوش سنبھالتے ہی نیرنگ خیال، ایشیا، ہمایوں، جہانگیر، عصمت اور تہذیب ہی کو دیکھا جب وہ دس سال کی تھیں تو اسی وقت انھوں نے پہلی بار شعر لکھا تھا۔''25

شکیلہ اختر اپنے ادبی ذوق کے متعلق خود فرماتی ہیں:

''میں نے بچپن ہی سے اپنے گھر میں ادب کا ذوق دیکھا اور اردو کی دوسری کتاب ختم کرتے ہی طرح طرح کے رسالے پڑھنے لگی۔ لڑکپن ہی سے مجھے اپنا نام چھپوانے کی بڑی تمنا تھی۔ میرے شوق کا پہلا زینہ یہی تھا جس کے بعد چھوٹے چھوٹے انشائیے لکھنے لگی۔''26

ان اقتباسات سے معلوم ہوتا ہے کہ شکیلہ اختر کو بچپن سے ہی کس قدر دلچسپی تھی۔ محض دس سال کی عمر میں شعر کہنے اور چھوٹے چھوٹے انشائیے لکھنے لگی تھیں۔ شاعری میں غزل سے زیادہ نظم میں ان کو دلچسپی تھی اور شکیلہ اختر نے زیادہ تر نظمیں لکھی لیکن جلد ہی وہ افسانے کی طرف لوٹ گئیں۔ جب ان کا پہلا افسانہ ادب لطیف میں شائع ہوا تو اس کی بڑی تعریف ہوئی اور ساتھ میں ایک مشورہ یہ بھی دیا گیا کہ آپ شاعری ترک کر دیں۔ تب سے زندگی کے آخری ایام تک وہ افسانے لکھتی رہیں۔ کچھ ناولٹ بھی لکھے اور ایک ناول 'موج اور ساحل' کے عنوان سے لکھ رہیں تھیں جو مکمل نہ ہوسکا۔ شکیلہ اختر نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز کب کیا اس کے متعلق بھی کافی مختلف بحث ملتی ہے۔ اس اختلاف کی وجہ کچھ تو شکیلہ اختر کے خود کے بیانات ہیں اور کچھ ناقدین کی قیاس آرائی بھی اس اختلاف کی وجہ بنتی ہے۔ شکیلہ اختر نے اپنے متعلق جو تفصیلات ش۔ اختر کو لکھی تھیں اس کی بنیاد پر وہ 'شناخت' میں لکھتے ہیں:

''میرا سب سے پہلا افسانہ 'رحمت'، 'ادب لطیف' میں چھپا۔ یہ 1939 کا زمانہ تھا۔ بہت دن ہوئے میرا ایک افسانہ نقوش میں 'گھر یا ویرانا' چھپا تھا۔ دراصل وہ میری کہانی تھی اس لیے مجھے بہت اچھی لگتی تھی۔ اب مجھے اپنا تازہ افسانہ 'منزل' بہت پسند ہے...... خود سے نہیں لکھتی بلکہ ایک تحریک مجھ سے لکھواتی ہے۔''27

عظیم اقبال اپنے مضمون 'شکیلہ اختر: فن اور شخصیت' میں لکھتے ہیں۔

''میں نے 1936 سے افسانہ لکھنا شروع کیا جب کہ میری عمر پندرہ سال کی تھی۔ میرا پہلا افسانہ بھی 'ادب لطیف' جیسے چوٹی کے معیاری رسالے میں چھپا تھا۔''28

مضمون 'ذکر لطیف' میں کچھ یوں قم طراز ہیں۔

''مجھے غزلوں سے کبھی دلچسپی نہیں رہی۔ میں نے زیادہ تر نظمیں کہی ہیں لیکن بہت کم پرچوں میں بھیجا ہے۔ میرا سب سے پہلا افسانہ 'رحمت تھا جو 1936 کے ادب لطیف میں چھپ کر بہت مقبول ہوا تھا۔ اس کے بعد سے پھر میں افسانہ ہی لکھنے لگی۔''29

یہ بیانات شکیلہ اختر کے ہیں جو انھوں نے مختلف لوگوں کو لکھے ہیں۔ پہلا جس میں شکیلہ اختر نے ش۔ اختر کو لکھا ہے اس میں بتایا ہے کہ ان کا پہلا افسانہ 1939 میں شائع ہوا جبکہ دوسرے میں انھوں نے بتایا ہے کہ ان کا پہلا افسانہ 1936 میں اور تیسرے ماہنامہ 'شاعر' آگرہ کے افسانے نمبر میں خود انھوں نے لکھا ہے۔ یہ وہ بیان ہیں جو شکیلہ اختر نے خود خط کے ذریعے دوسروں کو بھیجے ہیں اور مضمون بھی لکھا ہے۔

مندرجہ بالا تمام اقتباسات کی روشنی میں ہم ان کی ادبی زندگی کے تعلق سے کہہ سکتے ہیں کہ انھوں نے 1936 میں افسانہ 'رحمت' سے لکھنے کا آغاز کیا جو ادب لطیف میں شائع ہوا تھا۔ اور ل شکیلہ اختر کی جائے پیدائش تھی

جوسون ندی کے کنارے بسا ہوا ہے۔ چاروں طرف پام کے بڑے بڑے درخت تھے۔اسی وجہ سے شاہ محمد توحید کے گھر کا نام بھی 'پام ولا' رکھا گیا تھا۔ یہ وہی جگہ ہے جہاں گوتم بودھ کو نروان حاصل ہوا تھا۔قدرتی نظارے اور خوشگوار ماحول شعر و ادب کے شائقین کے لیے بہترین فضا تھی۔یہی وہ قدرتی مناظر تھے جسے شکیلہ اختر اور اختر اور ینوی مرتے دم تک نہیں بھولے۔شکیلہ اختر 'فن اور شخصیت' کے آپ بیتی نمبر میں لکھتی ہیں:

> ''حضرت بودھ کو جس جگہ نروان حاصل ہوا اسی گیا ضلع کے ایک خوب صورت قصبہ ارول میں میں پیدا ہوئی جس کے سر پر سون ندی کا مچلتا ہوا حسین تاج ہے اور جس کے پاؤں میں چھلملاتی ہوئی خوب صورت نہر کا پازیب۔ یہ علاقہ قلمی آم کے باغوں، شیشم، تاڑ کی قطاروں اور نیم کے جھنڈ میں آباد ہے۔حد نظر تک ہریالے دھان اور سنہرے گیہوں کی کھیتیاں یہاں مشہور ہیں۔سنہرے ریت کے اونچے اونچے ٹیلوں پر سرکنڈوں کے ریشمی پھولوں کے مرچھل جب ہواؤں سے لہراتے ہیں تو اس وقت بے اختیار شعر کہنے، افسانہ لکھنے اور تصویریں بنانے کو جی مچل جاتا ہے۔''30

1931 میں جب اختر اور ینوی میڈیکل تھرڈ ائر میں تھے تو سخت بیمار ہو گئے۔ان پر ٹی بی کا حملہ ہوا۔اس وقت یہ ایک مہلک مرض تھا۔وہاں سے ان کو رانچی لایا گیا، جہاں اس مرض کا علاج ہوتا تھا۔وہاں سے صحت یاب ہو کر پٹنہ لوٹے لیکن میڈیکل کالج جوائن نہ کر سکے۔والدین اور ڈاکٹر کے مشورے پر تبدیلی آب و ہوا اور مکمل آرام کے لیے انھیں ارول بھیجا گیا۔ارول میں ان کی چچازاد بہن صالحہ خاتون کا سسرال تھا جو شاہ محمد توحید سے بیاہی گئیں تھی۔اس طرح سے اختر اور ینوی شکیلہ اختر کے چچازاد ماموں بھی ہوئے۔یہیں پر اختر اور ینوی کو شکیلہ اختر سے عشق ہوا۔ یہ اس وقت ہوا جب شکیلہ اختر بارہ سال کی تھیں۔1933 میں جب اختر اور ینوی پٹنہ واپس آئے تو 25 مئی 1933 ارول اپنی بارات لے کر لوٹے۔ایس۔ایم حسنین اپنی کتاب 'ہندوستانی ادب کے معمار اختر اور ینوی' میں ان کی شادی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''1933 اختر اورینوی کا نوروز ہے اور سال بہار انبساط بیکراں۔ اس سن کا
پانچواں مہینہ ان کے جذبات نورس کے دھلے آسمان کی شب مہتاب تھا!! وہ
آرزو جسے امواج دریائے سون نے چھیڑا تھا، آئینۂ تاباں بن گئیں۔ وہ تمنا
جسے شاخسار ''پام ولا'' نے لہرایا تھا، تصویر جاناں ہوگئیں!! 25 مئی کو پٹنہ سے
اختر اورینوی کی بارات ارول گئی۔ مختصر سی بارات تھی یہ۔ والد کے علاوہ دو سگے
بہنوئی ڈاکٹر سید منصور احمد، سید غلام مصطفیٰ، سید فضل احمد (چھوٹے بھائی)،
احباب میں شرف الدین، علی اطہر، یحییٰ نقوی، زبیر احمد تمنائی، رضا نقوی واہی
اور سہیل عظیم آبادی۔''31

شادی کے بعد شکیلہ اختر اپنے شوہر اختر اورینوی کے ساتھ مستقل طور پر پٹنہ میں رہنے لگیں۔ شادی کے کچھ ہی دنوں بعد سے شکیلہ اختر ہمیشہ غمگین رہنے لگی تھیں۔ اختر اورینوی کی اکثر بیماری اور بے اولاد ہونے کے غم نے انھیں چڑ چڑا بنا دیا تھا۔ وہ خود انیمیا کی مریض تھیں۔ والد پیشے سے ڈاکٹر تھے، اختر اورینوی خود میڈیکل کی تعلیم چھوڑ کر آرٹ کی طرف آئے تھے اور ان کی بیماری کے سبب مختلف ہسپتالوں کے چکر لگانا۔ یہ سب شکیلہ اختر نے دیکھا تھا اور یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں جا بجا ہسپتالوں سے متعلق افسانے ملتے ہیں۔ ان کی زندگی غموں سے چور تھی اور سب سے بڑا صدمہ ان کو اس وقت لگا جب 30 مارچ 1977 کو اختر اورینوی جنہیں وہ پیار سے تاروں کہتی تھیں، اس فانی دنیا کو چھوڑ کر چلے گئے۔ وہ لکھتی ہیں:

''وہ ایک معصوم بچے کے طرح چپکے سے اچانک چلا گیا۔ میں نے جھک کر اسے
پیار کیا اور کہا 'تاروں تم مجھے اکیلا چھوڑ کر چلے گئے'۔''32

سترہ سالہ بیوگی کے ایام شکیلہ اختر کے لیے صبر آزما تھے۔ باوجود اس کے وہ لکھنے پڑھنے کے کاموں میں مصروف رہیں۔ 10 فروری 1994 کو شکیلہ اختر اپنے مالک حقیقی سے جا ملیں۔ ان کی نعش قادیان لائی گئی اور اختر اورینوی کے پاس ہی دفن کی گئیں۔

شکیلہ اختر کے افسانوں کی ایک طویل فہرست ہے۔انہوں نے سو کے قریب افسانے، تین ناولٹ اور ایک نامکمل ناول لکھا ہے۔اس کے علاوہ انھوں نے مومنؔ کے کلام کو یکجا کیا جو'مطالعہ مومن' کے نام سے ساہتیہ کلا بھون الہ آباد سے 1966 میں شائع ہوا۔انھوں نے بچوں کے لیے کہانیاں اور مضامین بھی لکھے، ریڈیو کے لیے بھی افسانے اور مضامین لکھے، دو مضامین تخلیقی اور تحقیقی نوعیت کے لکھے جو آج کل اور نقوش میں شائع ہوئے۔1983 میں شکیلہ اختر نے اختر اورینوی کے چند مضامین جو انھوں نے رسالہ'معاصر' میں بحیثیت مدیر تحریر کیے تھے جمع کر کے شائع کرائے۔شکیلہ اختر کے اب تک چھ افسانوی مجموعے اور ایک ناولٹ کا مجموعہ شائع ہو کر منظر عام پر آ چکا ہے۔ان کے بہت سارے افسانے جو مختلف رسالوں میں شائع ہوئے ہیں اب تک بکھرے پڑے ہیں اور اب تک کسی مجموعے کا حصہ نہیں بن سکے ہیں۔

ان کا پہلا افسانوی مجموعے'درپن' مکتبۂ اردو، لاہور سے شائع ہوا۔اس میں کل چودہ افسانے (بکھرے ہوئے پھول، بزدل، نئے طریقے، لوکٹ، انتظار، شہنا، سڑک پر، تین تارے، کچے دھاگے، درپن، ایک ابابیل، بوڑھا مدرس، سہاگ، سرخ بند) شامل ہیں۔دوسرا مجموعہ'آنکھ مچولی' نیشنل انفارمیشن اینڈ پبلیکیشنز لمیٹیڈ بمبئی سے 1948 میں شائع ہوا جس میں کل گیارہ افسانے (اعتراف، بزدل، مدوجزر، انتخاب، تم کس نگری میں بستے ہو، آنکھ مچولی، پکار، بیچاری، صدائے واپسی، سوکھا ہوا پودا، کیڑے) شامل ہیں۔'ڈائن' ان کا تیسرا افسانوی مجموعہ ہے جو مکتبۂ دین و دانش، پٹنہ سے 1952 میں شائع ہوا۔اس میں کل بارہ افسانے (ڈائن، پیاسی نگاہیں، نفرت، بن تتلی، ایک دن، دھندلکا، قرار، شاید، جھنڈا اونچا رہے ہمارا، موسی، گھریا ویرانہ، مظلوم) شامل ہیں۔رام نارائن بینی پرشاد پریس، الہ آباد سے ان کا چوتھا افسانوی مجموعہ'آگ اور پتھر' کے نام سے شائع ہوا اور اس میں کل تیرہ افسانے (پیاسی نگاہیں، آگ اور پتھر، مظلوم، ننگی آنکھیں، موسی، بھٹکی ہوئی منزل، محاذ، لجیا، ایک دن، گھریا ویرانہ، گریز، بیگار، بجھتے ہوئے چراغ) شامل ہیں۔'لہو کے مول' شکیلہ اختر کا پانچواں افسانوی مجموعہ ہے جو بک امپوریم، پٹنہ سے شائع ہوا اس میں کل بارہ افسانے (ڈائننگ، باسی بھات، پوپی، جھنڈا اونچا رہے ہمارا، ٹوٹی ہوئی گڑیا، خش بختا، دھندلکا، سیندور کی ڈبیا، قرار، چار کور دار ساڑیاں، گز بھر کفن، لہو کے مول) شامل ہیں۔شکیلہ اختر کا آخری افسانوی مجموعہ

’1986 میں ’آخری سلام‘ کے نام سے شائع ہوا جس میں کل پندرہ افسانے (آہ کی صدا نکلی، چائے کی کلھیا، سلمتا، ٹھنڈی اگنی، تلاش منزل، بے نام، منگلاہٹ کی راج کماری، جلتے ہوئے البم، سویا ہوا خدا، چھین لے مجھ سے حافظہ میرا، ایک عجیب سی لڑکی، فیس پائڈر، اسٹیل والا، گینگرین، آخری سلام) شامل ہیں۔اس کے علاوہ ’تنکے کا سہارا‘ ناولٹ کا مجموعہ نامی پریس، لکھنؤ سے 1975 میں شائع ہوا اس میں کل تین ناولٹ (تنکے کا سہارا، سرحدیں، منزل) ہیں۔

صدیقہ بیگم سیوہاروی

اردو میں ایسی بہت سی خواتین افسانہ نگار گزری ہیں جنھوں نے اپنے وقت میں بہت کچھ لکھا اور نام کمایا لیکن کچھ ہی عرصے میں ان کو بھلا دیا گیا۔ ان کا ادبی سرمایہ ویسے کا ویسے ہی پڑا رہا۔ ایسا بالکل بھی نہیں ہے کہ ان کا یہ تخلیقی سرمایہ اردو کے دوسرے نامور افسانہ نگاروں کے مقابل نہیں رکھا جا سکتا۔ یہ صحیح ہے کہ ہم ان افسانہ نگاروں کا مقابلہ اردو کے صف اول کے افسانہ نگاروں سے نہیں کر سکتے لیکن انھوں نے اپنے وقت اور حالات کا مشاہدہ کر کے عصری صورت حال کا بیان کیا ہے اس کو بھی فراموش نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اردو میں خواتین افسانہ نگاروں کی ایک لمبی فہرست ہے اس کے باوجود بہت سی ایسی افسانہ نگار ہیں جنھوں نے بہت کچھ لکھا ہے ان سے بہت کم لوگ واقف ہیں۔ ایسی ہی ایک افسانہ نگار ہیں جن کا نام صدیقہ بیگم سیوہاروی ہے۔

صدیقہ بیگم سیوہاروی 5 دسمبر 1925 کو لکھنؤ میں پیدا ہوئیں۔ ابتدائی چند سال لکھنؤ میں ہی رہیں پھر اپنے آبائی وطن سیوہارہ (بجنور) آ گئیں۔ زمینداروں کا گھرانہ تھا۔ ان کے والد بہت ہی بارعب اور غصہ ور شخصیت کے مالک اور پردے کے سخت قائل تھے۔ رواج زمانہ کے مطابق ابتدائی تعلیم حاصل کی اور قرآن مجید کے ساتھ اردو اور فارسی کی چند کتابیں پڑھیں۔ اس کے علاوہ ڈپٹی نذیر احمد اور راشد الخیری کی کتابیں پڑھی اور اسی سے ان کے اندر کہانی پڑھنے اور لکھنے کا شوق پیدا ہوا جس کی وجہ سے انھوں نے بچوں کے لیے کہانیاں لکھنا شروع کیں۔ جب ان کی پہلی کہانی شائع ہوئی تو گھر میں ایک طوفان کھڑا ہو گیا لیکن صدیقہ بیگم سیوہاری پر اس کا کوئی اثر نہ پڑا۔ 15 سال کی عمر میں صدیقہ بیگم اپنے بڑے بھائی اخلاق احمد وارثی کے گھر چلی آئیں جو اس وقت گوندیا مدھیہ پردیش میں تھے۔ جب سارا گھر ان کی مخالفت کر رہا تھا تو ان کے بڑے بھائی نے ان کی حوصلہ افزائی کی اور وہ وہاں رہ کر خوب لکھتی رہیں۔ ان کے افسانے اس وقت کے مشہور رسالے ادیب، ادبی دنیا، ادب لطیف، جہانگیر، شاہکار اور ساقی میں شائع ہوتے رہے۔ یہیں رہ کر صدیقہ بیگم نے رسالہ 'آواز نسواں' کو 'نیا راگ' کے نام سے ترتیب دیا اور ایک رسالہ

'نورس' کے نام سے نکالا جو مسلسل شائع ہوتا رہا لیکن 1947 کے بعد شائع نہ ہوسکا۔قیام مدھیہ پردیش کے دوران انھوں نے 1943 میں علی گڑھ کا سفر کیا اور 'امیر النسا' میں قیام پزیر ہوئی۔یہیں پر ان کی ملاقات عبداللہ کالج کے بانی شیخ عبداللہ کی صاحبزادی ڈاکٹر رشید جہاں سے ہوئی۔اس سے پہلے وہ رشید جہاں کو نہیں پہچانتی تھی البتہ ان کے بارے میں کافی کچھ سن چکی تھیں۔صدیقہ بیگم قریب ایک سال تک رشید جہاں کے ساتھ رہیں۔اس دوران انھوں نے رشید جہاں سے بہت کچھ سیکھا اور وہ رشید جہاں سے کافی متاثر ہوئیں۔وہ لکھتی ہیں:

> اگر کہیں نثر میں استاد اور شاگرد کا سلسلہ چلتا ہوتا تو میں ڈنکے کی چوٹ پر کہتی ہوں کہ میں اپنی تمام تر ترقی پسندی کے باوجود نذر، چڑھاوے چڑھا، حق فرض ادا کر باقاعدہ شاگرد ہوچکی ہوتی لیکن شاگرد تو اس کے باوجود بھی تھی۔رسم رواج کو ادا نہ کرنے سے کیا ہوتا ہے۔انھوں نے مجھے جو کچھ بھی سکھایا وہ آج بھی میرے لیے مشعل راہ ہے۔''[33]

اس اقتباس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ صدیقہ بیگم رشید جہاں سے کس قدر متاثر تھیں۔لیکن دونوں کی طبیعتوں میں شروع سے ہی ظاہری تضاد دیکھنے کو ملتا ہے۔صدیقہ بیگم نے جب اے۔آر خاتون کا ناول 'شمع' پڑھا تو انھیں یہ ناول پسند نہیں آیا لیکن رشید جہاں سے اس کی تعریف سن کر وہ حیران ہوئیں اور اسے دوبارہ پڑھا مگر اس میں کچھ اضافہ نہ ہوا۔عوامی تھیٹر کی کانفرنس میں ایک ڈرامہ پیش کیا گیا جو صدیقہ بیگم کو بہت پسند آیا لیکن رشید جہاں نے اس میں زیادہ دلچسپی نہ لی۔کیوں کہ اس ڈرامے کے مکالموں کی جو زبان تھی وہ مزدوروں کی سمجھ سے پرے تھی۔اس کا اظہار صدیقہ بیگم سیوہاروی نے نقوش کے شخصیات نمبر میں کیا ہے، ان کے الفاظ ہیں:

> ''ہاں تو مجھے یہ ناول ذرا بھی پسند نہیں آیا لیکن دنیا میں کیا نہیں ہوتا۔اب کیا سنتی ہوں کہ ڈاکٹر رشید جہاں جو ترقی پسند تحریک کی بانیوں میں سے ہیں، اس ناول کی شان میں ''قصیدیاں'' پڑھ رہیں ہیں۔میرا منھ کھلا کا کھلا رہ گیا اور آج تک میری سمجھ میں یہ بات نہیں آئی کہ وہ رشید جہاں جنھوں نے نہ جانے انگریزی،

فرانسیسی، روسی و دوسری زبانوں کے کتنے اچھے اچھے نال پڑھے تھے وہ اس
ناول سے اتنا متاثر کیوں تھیں۔ میں تو بس دانتوں تلے انگلی داب کے رہ گئی۔
میں نے بحث کرنی چاہی مگر اللہ کا نام لو۔ وہ بھلا کس کی بات مانیں۔ اس لیے
کہ وہ تو شائد دلی جا کر مصنفہ کو اس عظیم کارنامے پر مبارک باد بھی دے آئی
تھیں۔ میں نے اس ناول کو دوبارہ پڑھا مگر پھر بھی مجھے اس میں اچھے ناول کی
کوئی بات نظر نہیں آئی لیکن وہ جب بھی ملیں نہ ان کی محبت اور خلوص میں کوئی
فرق آیا نہ اے۔ آر خاتون کے ناول کی قصیدہ خوانی میں۔''34

ستمبر 1947 میں صدیقہ بیگم کی شادی اطہر پرویز سے ہوئی اور اس کے بعد وہ اپنے شوہر کے ساتھ الہ آباد چلی گئیں۔ اطہر پرویز کمیونسٹ پارٹی کے ایک اہم رکن تھے اور خود صدیقہ بیگم ترقی پسند خیالات رکھتی تھیں۔ اطہر پرویز کے ساتھ اشتراکیت کو اور قریب سے سمجھنے کا موقع ملا۔ جس کے بعد ان کی تحریروں میں اشتراکی تصورات واضح طور پر دکھائی دینے لگے تھے۔ ظاہر ہے کہ صدیقہ بیگم ایک زمیندار گھرانے سے تعلق رکھتی تھیں جہاں پر پردے کا سخت اہتمام ہوتا تھا۔ جہاں رسم رواج کا لحاظ رکھنا بہت ضروری تھا۔ صدیقہ بیگم نے جب لکھنا شروع کیا تو سب سے پہلے انہیں مسائل و موضوعات کو نشانہ بنایا۔ اس کے علاوہ خاندانی نظام اور رسم و رواج کے خلاف آواز اٹھائی۔ جس سے ان کی ترقی پسندی کا ثبوت ملتا ہے۔ اس کے علاوہ رشید جہاں سے جو کچھ انھوں نے سیکھا تھا وہ سب شادی کے بعد اطہر پرویز کے ساتھ مل کر عملی طور پر انجام دے رہی تھیں۔ اطہر پرویز کا زیادہ تر وقت جیل میں گزرتا تھا۔ اسی درمیان صدیقہ بیگم نے ریڈیو کے لیے افسانے لکھنے شروع کیے جس میں وہ کافی حد تک کامیاب رہیں۔ 1955 میں وہ اطہر پرویز کے ساتھ جامعہ آ گئیں۔ اس کے بعد وہ اطہر پرویز کے ساتھ علی گڑھ گئیں اور وہیں مستقل سکونت اختیار کر لی۔

صدیقہ بیگم سیوہاروی کے اب تک پانچ افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ جن میں ان کا پہلا افسانوی مجموعہ 'ہچکیاں' ہے جس کا پہلا ایڈیشن 1944 میں شائع ہوا۔ اس مجموعے کا دوسرا ایڈیشن پربھات پبلیشرز، الہ آباد سے 1950 میں شائع ہوا۔ جس میں کل دس افسانے واپسی، چاول کے دانے، آندھی، گلابی کی نذر، لال کرتا،

کلرک، سندر ناری، زنجیر، تصویر اور زندگی شامل ہیں۔ پروفیسر اعجاز حسین کا پیش لفظ بھی شامل مجموعہ ہے۔ ان کا دوسرا مجموعہ 'پلکوں میں آنسو' 1948 میں الہ آباد پبلشنگ ہاؤس سے شائع ہوا جس میں کل گیارہ افسانے پیپ بہتی ہوئی، ثروت بھنور، سورج کی تلاش میں تھے راہی، بہو بازار، تاش کا گھر، کیرم بورڈ کی مہریں، سنگم اندر سبھا، ماضی اور مستقبل نیز پلکوں میں آنسو شامل ہیں۔ اس کے علاوہ سہیل عظیم آبادی کا پیش لفظ بھی شامل ہے۔ 'دودھ اور خون' صدیقہ بیگم کا تیسرا افسانوی مجموعہ ہے جو سرفراز قومی پریس، لکھنؤ سے شائع ہوا جس میں کل تیرہ افسانے ایک بیوی ایک طوائف، اندھیارے کے سپنے، عمل اور ردعمل، راکھ اور چنگاری، ان دیکھے راہی، فاختہ، تارے لرز رہے ہیں، زندگی اپنے دریچوں میں...، گوتم کی سرزمین، یہ دھرتی کے بیٹے، لے پالک، اسکول ماسٹر اور دودھ اور خون شامل ہیں۔ ان کا چوتھا افسانوی مجموعہ رقص بسمل ہے۔ صدیقہ بیگم کا پانچواں افسانوی مجموعہ 'ٹھیکرے کی مانگ' ہے۔

صدیقہ بیگم سیوہاروی نے اپنے ادبی سفر کا آغاز بچوں کی کہانیاں لکھنے سے کیا لیکن وہ بہت جلد ہی ایک افسانہ نگار کی حیثیت سے مشہور ہوگئیں۔ ان کے ابتدائی دور کے افسانوں میں جذباتیت، رنگینی اور شاعرانہ لطافت ہے لیکن زندگی کی حلاوتیں بہت کم ہیں، زندگی کے حقائق و مسائل رنگین بیانی اور جذباتیت میں دب کر رہ جاتے ہیں۔ لیکن دھیرے دھیرے ان کے نقطہ نظر میں پختگی آتی گئی جس کی بنا پر پروفیسر احتشام حسین نے ایک تقریر میں کہا تھا:

> ''....جب وہ راستہ صاف ہو گیا جس پر وہ گزر رہی تھیں، تو 1942 سے
> 1944 تک چند بے مثل افسانے لکھے۔ ایسے افسانے جو پرخلوص انداز بیان،
> مواد اور اظہار کی ہم آہنگی کے سبب غیر معمولی طاقت رکھتے ہیں.......''[35]

صدیقہ بیگم ترقی پسند تحریک کی ابتدا سے ہی زبردست حامی رہی ہیں۔ انھوں نے جب اپنے ادبی سفر کا آغاز کیا تو ترقی پسند تحریک اپنے عروج پر تھی۔ اس کے علاوہ رشید جہاں جیسی دوست اور اطہر پرویز جیسے شوہر نے جو تھوڑی بہت کسر باقی رہی اس کو بھی پوری کر دیا۔ جس کے اثرات ان کے افسانوں میں صاف طور پر نمایاں ہیں۔ صدیقہ بیگم نے اپنی زندگی اور افسانے میں سب سے زیادہ اثر رشید جہاں کا قبول کیا۔ وہ بھی ان ہی کی طرح کم لیکن اچھا لکھنے کی قائل تھیں۔ صدیقہ بیگم سیوہاروی نے زیادہ کچھ نہیں لکھا لیکن اتنے کم ادبی سرمائے کے باوجود انھوں نے جو شہرت،

مقبولیت اور وقعت حاصل کی وہ ان حصہ ہے۔ سہیل عظیم آبادی لکھتے ہیں:

''صدیقہ بیگم کا شمار اردو کے مقبول ترین افسانہ نگاروں میں ہے۔ اور افسانہ نگار خواتین کی صف میں تو وہ بہت ہی ممتاز حیثیت کی مالک ہیں۔ نظر میں وسعت، فکر میں پختگی، عام انسانی ہمدردی اور ذوق کی بلندی کی مثال جو ان کے افسانوں میں ملتی ہے وہ ڈاکٹر رشید جہاں اور عصمت چغتائی کے علاوہ کسی اور خاتون کے افسانوں میں نہیں ملتی اور جہاں تک موضوع میں تنوع کا تعلق ہے وہ کسی افسانہ نگار خاتون سے پیچھے نہیں ہیں۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ موضوع کے تنوع کے لحاظ سے دوسرے تمام افسانہ نگاروں سے آگے ہیں تو ہرگز غلط نہ ہوگا۔ ان کی ادبی زندگی بہت تھوڑی ہے۔ پھر بھی جو شہرت، مقبولیت اور وقعت انہوں نے حاصل کر لی ہے، وہ لائق ستائش اور قابل رشک ہے۔'' [34]

جیلانی بانو

اردو زبان کا مولد و مسکن ملک ہندوستان رہا ہے اور بالخصوص ارض دکن کو اس سلسلے میں فوقیت حاصل ہے۔ بیشتر نقاد اس بات پر متفق ہیں کہ اردو میں تخلیقِ ادب کی ابتدا دکن سے ہوئی جس سے تحریک پا کر شمالی ہند میں ادبی نشونما کے مراحل طے ہونے لگے۔ یہ تو ہوئی ماضی کی بات عہد حال میں دکنی ادبا و شعرا کی جماعت میں مرد تخلیق کاروں کے ساتھ ساتھ خواتین کا بھی ایک جتھا فعال اور سرگرم رہا۔ خواتین کی اس جماعت میں جیلانی بانو کا نام کافی اہمیت کا حامل ہے۔ جیلانی بانو اتر پردیش کے بدایوں ضلع میں پیدا ہوئیں۔ ان کے والد علامہ حیرت بدایونی اردو اور فارسی کے صاحب دیوان شاعر تھے اور کئی کتابیں تصنیف کیں۔ جیلانی بانو کی والد کا نام شکیلہ خاتون تھا۔ والد ملازمت کے سلسلے میں بدایوں سے حیدرآباد منتقل ہوئے اور اسی لیے جیلانی بانو کی تعلیم و تربیت حیدرآباد میں ہی ہوئی۔ حیرت بدایونی کی آٹھ اولادیں ہوئیں جن میں چار لڑکیاں اور چار لڑکے تھے۔ ایک لڑکی جس کا نام جیلانی تھا بچپن میں ہی انتقال کر گئی وہ والد کو بہت عزیز تھی۔ انہی کے نام پر جیلانی بانو کا نام پڑا۔ ایک انٹرویو میں وہ کہتی ہیں:

> ''بات دراصل یوں ہے کہ میری بڑی بہن کا نام جیلانی تھا لیکن ان کا بچپن میں
> ہی انتقال ہو گیا تھا۔ ان کے انتقال کیے بعد میں پیدا ہوئی تو ابا نے مجھے ہی کہنا
> شروع کیا۔ ابا کہتے تھے کہ مجھے یوں لگتا ہے کہ میری بیٹی دوبارہ دنیا میں آ گئی
> ہے۔ اماں نے بانو نام تجویز کیا اس طرح میں جیلانی بانو بن گئی۔''37

بچے کی ساخت پرداخت اور اس کی شخصیت میں گھریلو ماحول کا بڑا دخل ہوتا ہے۔ جیلانی بانو کا گھرانہ ایک ادبی گھرانہ تھا جس کا ان کی زندگی پر براہ راست اثر پڑا۔ بچپن بےفکری کا زمانہ ہوتا ہے لیکن جیلانی بانو پر ان کے گھریلو ماحول کا اثر کچھ اس طرح سے پڑا تھا کہ جس وقت بچے عام روایتی کھیلوں میں مشغول رہتے ہیں جیلانی بانو اوران کے بھائی بہن اور دوست افسانے لکھتے، شعر کہتے، ادبی محفلیں سجاتے، مصوری کرتے، رسالے نکالتے اور اس

رسالے میں اپنی تخلیقات شائع کرتے۔بچپن کے واقعات کو یاد کرتے ہوئے جیلانی بانو رقم طراز ہیں:

''ہم سات بھائی بہن ہیں، پھر ان کی سہیلیاں اور دوست ملا کر پوری بٹالین بنا لیتے۔سب کو غیر معمولی اور فنکارانہ کام کرنے کا بڑا شوق تھا، اس لیے بچوں کے عام اور گھسے پٹے کھیل کبھی نہ بھاتے۔محلے کے سارے معمولی قسم کے بچوں کے ہم آئیڈل تھے، ہمارے بولنے اور کھیلنے کی کاپی کر کے انہیں دلی مسرت ہوتی تھی۔ادھر ہم ہیں کہ بڑے فنکاروں کے انداز میں کبھی اسکیچ بنانے کے مقابلے کر رہے ہیں، کبھی پینٹنگ کی نمائش ہو رہی ہے۔میوزک کنسرٹ منعقد کیے جا رہے ہیں۔قلمی رسالے اور اخبار شائع ہو رہے ہیں اور ایک دوسرے کے پول کھولے جا رہے ہیں۔صحافتی میدان میں اتنے اصول پرست اور وسیع النظر صحافی کبھی نہ آئے ہوں گے جتنے ہمارے دور میں تھے۔اس کے علاوہ مشاعرے ہوئے، ڈرامے اسٹیج کیے جاتے۔شاید اس ماحول کا اثر ہے کہ ہم سب بڑے ہو کر بھی کسی نہ کسی آرٹ کے پیچھے پڑ گئے۔کوئی آرٹسٹ بنا، کوئی فوٹوگرافر، کوئی شاعر، کوئی افسانہ نگار۔''38

جیلانی بانو کی ابتدائی تعلیم گھر پر ہی ہوئی۔اردو اور فارسی والد سے اور انگریزی کی تعلیم ایک ماسٹر سے حاصل کی لیکن اسکول و کالج میں باقاعدہ داخلہ نہیں لیا۔1953 میں میٹرک اور پھر علی گڑھ سے انٹرمیڈیٹ درجہ اول سے کامیاب کیا۔1959 میں ویمنس کالج سے بی اے سماجیات، معاشیات اور اردو کے ساتھ کامیاب کیا۔ 1973 میں دہلی یونیورسٹی سے اردو ادبیات میں ایم اے کیا۔واضح رہے کہ جیلانی بانو نے پوری تعلیم خانگی طور پر حاصل کی۔'اردو افسانے میں سماجی اور سیاسی رجحانات' کے عنوان سے پی ایچ۔ڈی کے لئے عثمانیہ یونیورسٹی میں داخلہ لیا لیکن گھریلو ذمہ داریوں کی وجہ سے وہ اپنے تحقیقی سفر کو آگے نہ بڑھا سکیں۔

جیلانی بانو اپنے والد کے بہت قریب تھیں اور ان کی شخصیت سے بے حد متاثر تھیں۔والد علامہ حیرت بدایونی

بھی انہیں بہت عزیز رکھتے تھے جس کی وجہ یہ تھی کہ اپنے تمام بھائی بہنوں میں انھوں نے ہی لکھنے پڑھنے کے کام کو سنجیدگی سے جاری رکھا تھا۔ انہوں نے اپنے والد سے بچپن میں ہی دیوان غالب، بانگ درا، کلیات میر، قصائد ذوق پڑھ ڈالے تھے۔ بہت کم عمر میں ہی عصمت، راجندر سنگھ بیدی، کرشن چندر، منٹو کے ساتھ گورکی، موپاساں، چیخوف وغیرہ کا گہرائی سے مطالعہ کر چکی تھیں۔ اس کے علاوہ انھوں نے تلگو پڑھنا، بولنا سیکھا اور تلگو ادب کا بھی مطالعہ کیا۔ حیرت بدایونی کے گھر میں ہمیشہ ادیبوں اور شاعروں کی محفلیں سجتی تھیں جس میں جوشؔ، مخدومؔ، فیضؔ، قاضی عبدالغفار، نیاز حیدر وغیرہ شامل رہتے۔ جیلانی بانو بھی ان محفلوں کا حصہ ہوا کرتی تھیں اور ان شعرا و ادبا کو سنا کرتی تھیں۔ یہیں سے ان کے اندر تخلیقی جذبہ بیدار ہوا۔ جیلانی بانو کو مصوری اور موسیقی کا بھی بہت شوق تھا اور ستار بجانا ان کا پسندیدہ مشغلہ تھا۔ 1959 میں عثمانیہ یونیورسٹی کے اسلامک اسٹڈیز کے پروفیسر انور معظم سے ان کی شادی ہوئی۔ پروفیسر انور معظم انگریزی زبان کے ماہر ہیں اور کئی کتابوں کے مصنف ہونے کے ساتھ شاعر بھی ہیں۔ شادی کے وقت جیلانی بانو بی اے میں تعلیم حاصل کر رہی تھیں اور بطور ایک افسانہ نگار کے مشہور ہو رہی تھیں۔ شادی کے بعد ان کے شوہر نے ان کی صلاحیتوں کو پھلنے پھولنے کا بھرپور موقع دیا۔ ایک انٹرویو میں اس تعلق سے بتاتی ہیں:

> ''شادی شدہ زندگی ایک طرح سے میری رہنمائی کا باعث بنی ہے۔ انور کی جانب سے ہمیشہ اور ہر موڑ پر مجھے بھرپور تعاون ہے۔ انور کا تعلق چونکہ درس و تدریس سے ہے اس لیے وہ میرے کام کی نوعیت اور اہمیت کو اچھی طرح سمجھتے ہیں۔ کسی اور شعبے کا آدمی میرا شریک حیات ہوتا تو شائد رکاوٹیں پیدا ہوتیں۔''[39]

بہت کم قلم کار ہوتے ہیں جن کو ان کی ہر تخلیق پر انعام و اکرام اور داد و تحسین سے نوازا جاتا ہے۔ جیلانی بانو ان خوش نصیب تخلیق کاروں میں سے ہیں جنہیں کم و بیش ان کی ہر تخلیق پر انعام و اعزاز سے نوازا گیا۔ ان کے پہلے افسانوی مجموعے سے آج تک یہ سلسلہ جاری ہے۔ حال ہی میں 'بنات' نام کی تنظیم نے جیلانی بانو کو یوم خواتین کے موقعے پر لائف ٹائم اچیومنٹ ایوارڈ سے نوازا ہے۔ اس کے علاوہ بہت سارے انعام و اکرام سے سرفراز کی گئی

ہیں۔ 1958 میں پہلے افسانوی مجموعے 'روشنی کے مینار' کو پاکستان کی بہترین کتاب قرار دینے کے ساتھ توضیحی صداقت نامہ بھی دیا گیا۔ 1965 میں دوسرے افسانوی مجموعے 'نروان' کو ساہتیہ اکادمی انعام سے نوازا گیا۔ 1980 میں تیسرے افسانوی مجموعے 'پرایا گھر' پر مغربی بنگال اور اتر پردیش اردو اکادمی سے انعام ملا۔ 1980 میں پاکستان میں 'دوشیزہ رائٹر ایوارڈ' کراچی سے نوازا گیا۔ 1988 میں 'غالب مودی ایوارڈ' 1986 میں سویت لینڈ نہرو ایوارڈ، 1988 میں مہاراشٹرا اردو اکادمی ایوارڈ، ہریانہ اردو اکادمی کی طرف سے 1989 میں 'کل ہند قومی حالی ایوارڈ'، نقوش میگزین کی جانب سے 1991 میں 'نقوش ایوارڈ'، 1998 میں دوحہ قطر میں فروغ اردو ادبی ایوارڈ سے نوازا گیا۔ اس کے علاوہ وہ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کی ممبر بھی رہی ہیں۔

جیلانی بانو نے اپنے ادبی سفر کا باقاعدہ آغاز افسانے سے کیا، ان کا پہلا افسانہ 'ایک نظر ادھر بھی' 1953 میں 'ادب لطیف' لاہور میں شائع ہوا۔ افسانوں کے علاوہ ناول، ناولٹ، ڈرامہ، انشائیہ، مضامین، کالم، تراجم، فیچر اسکرین پلے بھی لکھے ہیں۔ ان کے اب تک دس افسانوی مجموعے، دو ناول اور کئی ناولٹ منظر عام پر آ چکے ہیں۔ ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ 1958 میں 'روشنی کے مینار' کے نام سے نیا ادارہ لاہور سے شائع ہوا۔ اسی مجموعے کا جدید اڈیشن 1997 میں لاہور سے 'نئی عورت' کے نام سے بھی شائع ہوا۔ اس میں جیلانی بانو کے کل پندرہ افسانے شامل ہیں۔ اپریل 1963 میں ان کا دوسرا مجموعہ 'نروان' مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ دہلی سے شائع ہوا اس میں کل چودہ افسانے شامل ہیں۔ جیلانی بانو کا تیسرا مجموعہ 'پرایا گھر' دسمبر 1979 میں اردو مرکز حیدر آباد سے شائع ہوا۔ اس کل اکیس افسانے شامل ہیں۔ یہ مجموعہ کراچی پاکستان سے 1984 میں شائع ہوا۔ اکتوبر 1987 میں ان کا چوتھا افسانوی مجموعہ 'روز کا قصہ' نفیس اکیڈمی اردو بازار کراچی سے شائع ہوا۔ اس میں کل چودہ افسانے اور دو ناولٹ 'ابارشن' اور 'گڑیا کا گھر' بھی شامل ہے۔ 'یہ کون ہنسا؟' جیلانی بانو کا پانچواں افسانوی مجموعہ ہے یہ مارچ 1992 میں کھوج ریسرچ اینڈ پبلیکشن سنٹر لاہور پاکستان سے شائع ہوا۔ اس میں کل بارہ افسانے شامل ہیں۔ 'تریاق' کے نام سے ان کے قریب دو سو افسانوں کو جمع کر کے 1993 میں کراچی سے شائع کیا گیا۔ 'سچ کے سوا' ان کا ساتواں افسانوی مجموعہ ہے جسے ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس نے 1997 میں شائع کیا۔ اس مجموعے میں شامل افسانے پہلے شائع ہونے والے مجموعے

میں شامل افسانے بھی ہیں۔اس میں کل بیس افسانے ہیں۔جیلانی بانو کا آٹھواں مجموعہ 'بات پھولوں کی' 2001 میں ایجوکیشنل بک ہاؤس دہلی سے شائع ہوا۔اس میں انیس افسانے اور ایک ناولٹ 'گڑیا کا گھر' شامل ہیں۔اس میں جن افسانوں کا انتخاب کیا گیا ہے وہ پہلے شائع ہونے والے مجموعوں میں بھی شامل ہیں۔ان کا نواں افسانوی مجموعہ 'سوکھی ریت' مکتبہ دانیال کراچی سے شائع ہوا۔اس میں چودہ افسانے شامل ہیں اس مجموعے میں شامل زیادہ تر افسانے،افسانوی مجموعے 'بات پھولوں کی' اور 'سچ کے سوا' میں شائع ہو چکے ہیں۔دسواں افسانوی مجموعہ 'راستہ بند ہے' 2010 میں ایجوکیشنل پبلشنگ ہائس دہلی سے شائع ہوا اس میں اکیس افسانے اور ایک ناولٹ 'اکیلا' نام سے شامل ہے۔

جیلانی بانو کے ناولٹ کا پہلا مجموعہ 'جگنو اور ستارے' کے نام سے لاہور سے شائع ہوا اس میں تین ناولٹ دیکھیں کیا گزرے ہیں قطرے پر، جگنو اور ستارے، رات شامل ہیں۔ان کے ناولٹ کا دوسرا مجموعہ 'نغمے کا سفر' اردو مرکز حیدرآباد سے اکتوبر 1977 میں شائع ہوا۔اس میں چار ناولٹ اکیلا، پتھر کا جگر، کیمیائے دل اور نغمے کا سفر شامل ہیں۔اس کے علاوہ ان کے دو ناولٹ ابارشن اور گڑیا کا گھر افسانوی مجموعہ 'روز کا قصہ' میں شامل ہیں۔

جیلانی بانو نے افسانے اور ناولٹ کے علاوہ دو ناول بھی لکھے ہیں۔ان کا پہلا ناول 'ایوان غزل' پہلی بار ناولستان جامعہ نگر نئی دہلی سے فروری 1976 میں شائع ہوا۔اس کی دوسری اشاعت مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ نئی دہلی سے قومی کونسل برائے فروغ اردو کے اشتراک سے 2012 میں شائع ہوا۔ان کا دوسرا ناول 'بارش سنگ' مکتبہ دانیال کراچی سے 1985 میں شائع ہوا۔

جیلانی بانو ایک تخلیق کار ہی نہیں بلکہ ایک اچھی مترجم بھی ہیں انھوں نے ہندی کے ذریعے سترہ ملیالم افسانوں کا ترجمہ کیا جس کو 'ملیالم کے افسانے' نام دیا جو نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا، نئی دہلی سے شائع ہوا۔اس کے علاوہ خطوط کا انتخاب 'دور کی آوازیں' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی سے 2010 میں شائع ہوا اور کرشن چندر کے حیات اور فن پر ایک کتاب 'ہندوستانی ادب کے معمار: کرشن چندر' لکھی جسے ساہتیہ اکادمی نے 1986 میں شائع کیا۔جیلانی بانو نے جہاں دوسری زبانوں کی کہانیوں کا ترجمہ اردو میں کیا وہیں ان کے افسانوں، ناولٹ اور ناولوں کا ترجمہ بھی ہندی،

تلگو، مراٹھی، تمل، پنجابی، انگریزی، روسی اور جرمن زبانوں میں ہوئے۔ ان کے تراجم کی تفصیلات ممتاز سلطانہ اپنے تحقیقی مقالے میں کچھ اس طرح پیش کرتی ہیں:

''جیلانی بانو کے چوبیس افسانوں کو تلگو میں ترجمہ ہوئے جن میں 'موم کی مریم'، 'ایمان کی سلامتی'، 'اسٹیل لائف'، 'اجنبی چہرے' شامل ہیں۔ یہ ترجمہ بی آر جوشی نے کیا ہے۔ امریتا پریتم نے پنجابی میں ان کے ناولٹ 'اکیلا' کا ترجمہ کیا ہے۔ حیدرآباد سے شائع ہونے والے ایک مراٹھی رسالے نے بھی جیلانی بانو کے ناولٹ 'پتھر کا جگر' کا ترجمہ شائع کیا ہے۔ راجندر لودھی نے ان کے افسانے 'بے مصرف ہاتھ' کو ہندی انتھالوجی دنیا کی بہترین کہانیوں میں شامل کیا ہے۔ روسی رسالے 'مشرق کا ستارہ' نے جیلانی بانو کی چار کہانیوں کا ترجمہ روسی زبان میں شائع کیا ہے۔ یہ کہانیاں چور کا مال، اسکوٹر والا، زدف، تحاشہ۔''40

جیلانی بانو کے ناول 'ایوان غزل' اور 'بارش سنگ' کا ترجمہ اور دوسری زبانوں میں بھی ہوا ہے۔ ایوان غزل کا ترجمہ پنجابی، تمل، تلگو، گجراتی اور ہندی میں کیا گیا ہے۔ ایوان غزل کا ہندی ترجمہ 1971 میں کیا گیا ہے۔ ان کا دوسرا ناول بارش سنگ کا سب سے پہلے ترجمہ مراٹھی زبان میں ہوا جو رسالہ 'پنچ دھارا' میں قسط وار 1989 سے 1990 تک شائع ہوا۔ اس کا ایک ترجمہ انگریزی میں Rain of Stones کے نام سے دہلی سے اور ہندی میں 'پتھروں کی بارش' کے نام سے ہندی میں 1996 میں شائع ہوا۔

حوالہ جات

1۔ وہ اور دوسرے افسانے، ڈرامے، ناشر: رشید جہاں یادگار کمیٹی، نئی دہلی، مکتبۂ جامعہ لمیٹیڈ۔ 1977

2۔ سوانح عمری عبداللہ بیگ، مشمولہ رشید جہاں: حیات و کارنامے، شاہدہ بانوں، نصرت پبلشرز امین آباد لکھنؤ

1990ص67-68

3۔ماہنامہ آج کل دہلی، اکتوبر، 1952،ص15

4- ڈاکٹر رشید جہاں: حیات وخدمات، ادریس احمد خان، موڈ ڑن پبلشنگ ہائس، جنوری 1996ص18

5۔ سبط حسن انٹرویو، مطبوعہ اندازے، 1988، مشمولہ رشید جہاں: حیات وکارنامے، شاہدہ بانو، نصرت پبلشرز امین آباد لکھنؤ 1990ص74

6۔پروفیسر ارتضٰی کریم، رشید جہاں کے افسانوں کی حقیقت، ڈاکٹر رشید جہاں، مرتبہ، ڈاکٹر سیما صغیر، مسلم ایجوکیشنل پریس، علیگڑھ ص37-38

7۔ آپ بیتی فن اور شخصیت، مشمولہ رشید جہاں: حیات وکارنامے، شاہدہ بانوں، نصرت پبلشرز امین آباد لکھنؤ 1990ص385

8۔کچھ رشید جہاں کے بارے میں، ہاجرہ بیگم، وہ اور دوسرے افسانے و ڈرامے، رشید جہاں یادگار کمیٹی نئی دہلی، 1977ص19

9۔ جمیل اختر، عصمت چغتائی نقد کی کسوٹی پر، 2001,ص128

10۔عصمت چغتائی، کاغذی ہے پیرہن، آج کل مارچ، 1979صفحہ 9

11۔افضل توصیف، عصمت کے افسانے، عصمت چغتائی فن اور شخصیت، شمیم حنفی، ڈیویژن پبلیشر اسلام آباد

12 رضیہ سجاد ظہیر: حیات وکارنامے، رضیہ سلطانہ، 1994ص41

13-جان پہچان، نریش کمار شاد، رضیہ سجاد ظہیر: حیات وکارنامے، رضیہ سلطانہ، 1994،ص42

14۔ دیباچہ، صالحہ عابد حسین، زرد گلاب، سیما پبلسرز نئی دہلی، 1971ص18

15۔دیباچہ، صالحہ عابد حسین، زرد گلاب، سیما پبلسرز نئی دہلی، 1971ص18

16۔دیباچہ، صالحہ عابد حسین، زرد گلاب، سیما پبلسرز نئی دہلی، 1971ص20

17۔سید احتشام حسین، اردو میں دوسری زبانوں کا افسانوی ادب، ترجمہ کا فن اور روایت، مرتب، قمر رئیس، تاج

پبلشنگ ہائس دہلی،1967ص203

18۔رضیہ سجاد ظہیر: حیات وکارنامے،رضیہ سلطانہ،1994ص461

19۔بہار کی بہار،اعجاز علی ارشد۔ص137

20۔نورالحسن نقوی،تاریخ ادب اردو،ص363

21۔قیام نیر،بہار میں اردوافسانہ نگاری(ابتدا تا حال)،1996ص157

22۔عظیم الحق جنیدی،تاریخ ادب اردو،ص251

23۔آج کل،اپریل1994ص34

24۔نقوش،آپ بیتی نمبر،ستمبر1978 مشمولہ: شکیلہ اختر بحیثیت فکشن نگار،بالمیکی رام2014ص7

25۔نقوش،شخصیات نمبر،صوفیہ فضل،1956ص1155

26۔شاعر(شاعر)افسانہ نمبر،ذکر لطیف،افسانہ نگار کی قلم سے،اکتوبر تا نومبر،1945ص17

27۔شناخت،ش۔اختر مشمولہ: شکیلہ اختر بحیثیت فکشن نگار،بالمیکی رام2014ص9

28۔ماہنامہ،آج کل،ستمبر،1994ص12

29۔شاعر(شاعر)افسانہ نمبر،ذکر لطیف،افسانہ نگار کی قلم سے،اکتوبر تا نومبر،1945ص18

30۔نقوش،آپ بیتی نمبر،ستمبر1978 مشمولہ: شکیلہ اختر بحیثیت فکشن نگار،بالمیکی رام2014ص7

31۔ایس۔ایم حسنین،ہندوستانی ادب کے معمار اختر اورینوی،2004ص26

32۔مہر نیم روز،ص94 مشمولہ: ایس۔ایم حسنین،ہندوستانی ادب کے معمار اختر اورینوی،2004ص38

33۔نقوش،شخصیات نمبر،1956ص912

34۔نقوش،شخصیات نمبر،1956ص911

35۔پلکوں میں آنسوں،صدیقہ بیگم سیوہاروی،پیش لفظ،سہیل عظیم آبادی،1948ص9

36۔پلکوں میں آنسوں،صدیقہ بیگم سیوہاروی،پیش لفظ،سہیل عظیم آبادی،1948ص4

37۔ہفت روزہ،اخبار جہاں،کراچی،مورخہ 12 تا18 نومبر 1979 ص12

38۔ ماہنامہ نقوش،آپ بیتی نمبر،مارچ1980 ص241

39۔سید محمد خاور،انٹرویو،ماہنامہ،دوشیزہ،نومبر 1979 ص72

40۔ممتاز سلطانہ، جیلانی بانو حیات وکارنامے،مقالہ برائے ایم فل،غیر مطبوعہ،شعبۂ اردو،حیدرآباد یونیورسٹی

باب پنجم

ترقی پسند خواتین کے افسانوں میں نسائی حسیت کا تنقیدی تجزیہ

رشید جہاں

عصمت چغتائی

رضیہ سجاد ظہیر

شکیلہ اختر

صدیقہ بیگم سیوہاروی

جیلانی بانو

رشید جہاں

ترقی پسند افسانے کی جس روایت کا آغاز منشی پریم چند کی سماجی حقیقت نگاری سے ہوا اسے ایک نیا مزاج و آہنگ رشید جہاں کے افسانوں نے عطا کیا۔ رشید جہاں نے اپنے ادبی سفر کا آغاز 'سلمیٰ' نام کی کہانی سے اپنے زمانۂ طالب علمی میں کیا۔ اس وقت وہ لکھنؤ کے ایک کالج میں انٹرمیڈیٹ کی طالبہ تھیں اور اس وقت ان کی عمر تقریباً اٹھارہ سال تھی۔ انہوں نے یہ کہانی آئی ٹی لکھنؤ کے سہ ماہی مجلّے 'چاند باغ کرانیکل' کے لیے انگریزی میں لکھی تھیں۔ اس کا اردو ترجمہ پروفیسر آل احمد سرور نے 'سلمیٰ' کے عنوان سے کیا۔ بعد میں یہ رشید جہاں کے دوسرے افسانوی مجموعے 'شعلہ جوالہ' میں شامل ہوئی۔ رشید جہاں نے اس کہانی کو انگریزی میں سلمیٰ نام سے ہی لکھا تھا یا ترجمہ کرتے وقت آل احمد سرور نے اسے سلمیٰ کا عنوان دیا؟ راقم نے دوران تحقیق اس سلسلے میں صحیح صورت حال تک پہنچنے کی پوری کوشش کی لیکن کامیابی حاصل نہ ہوئی۔ اس کہانی کا تجزیاتی مطالعہ ''شعلہ جوالہ'' میں کیا جائے گا۔ ارادہ یہی تھا کہ افسانوں کا تنقیدی تجزیہ سنہ کی ترتیب سے کیا جائے جس سے ان کے فن کے بتدریج ارتقاء کا نا دازہ بآسانی لگایا جاسکتا تھا لیکن تمام افسانوں کا سنہ اشاعت نہ معلوم ہونے کی وجہ سے ان کا تنقیدی تجزیہ افسانوی مجموعوں کی ترتیب سے کیا جا رہا ہے۔

رشید جہاں کا ایک افسانہ 'دلی کی سیر' افسانوی مجموعے 'انگارے' میں شائع ہوا تھا، اس کا تنقیدی تجزیہ بھی پیش کیا جائے گا۔ انگارے نام کا مجموعہ نو کہانیوں اور ایک ڈرامے پر مشتمل ہے۔ اس مجموعے کو سجاد ظہیر نے ترتیب دیا ہے اور یہ 1932 میں نظامی پریس لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس مجموعے میں رشید جہاں کے علاوہ سجاد ظہیر کی پانچ کہانیاں، احمد علی کی دو اور محمود الظفر کی ایک کہانی شامل ہے۔

رشید جہاں ایک ترقی پسند خاتون افسانہ نگار تھیں وہ پیشے سے ڈاکٹر لیکن ادب کی مریض تھیں۔ عملی زندگی میں انہوں نے ایک ڈاکٹر، ترقی پسند ادبی تحریک کی ایک انتہائی فعال کارکن اور سوشل ورکر کی حیثیت سے خدمات

انجام دیں۔ جہاں تک ان کے ادبی و تخلیقی کارناموں کا سوال ہے وہ ایک ایسی ادیب تھیں جنہوں نے اپنے قلم کے ذریعے سماج کے اہم مسائل کو بھی پیش کیا اور کہانی کے مخصوص اسلوب اظہار اور طرز ادا کا بھی خاص خیال رکھا۔ یہ صحیح ہے کہ ان کا اسلوب اظہار خاصا بے باک اور جارحانہ رہا ہے لیکن فنی اعتبار سے اس میں کسی قسم کا جھول نہیں پایا جاتا۔ ایک خاتون افسانہ نگار کی حیثیت سے انھوں نے اپنے افسانوں میں عورتوں کے ان تمام مسائل کو اس بے باکی اور جرات مندی کے ساتھ پیش کیا ہے جو ان سے پہلے کی خواتین افسانہ نگاروں تو کجا مرد افسانہ نگاروں کے یہاں بھی نظر نہیں آتی۔ تعلیم نسواں ان کا اوڑھنا بچھونا تھا اور یہ ان کو ورثے میں ملا تھا، جس کو رشید جہاں نے اپنے سائنسی ذہن اور اشترا کی فکر کے سہارے آگے بڑھایا۔ رشید جہاں کے افسانوں کا محور و مرکز عورت ہے لیکن انھوں نے ایک روایتی قسم کی عورت سے اپنے آپ کو الگ رکھا اور یہی ان کی کامیابی تھی۔ ایسا نہیں ہے کہ رشید جہاں اردو کی پہلی خاتون افسانہ نگار ہیں، رشید جہاں سے قبل کی خواتین افسانہ نگاروں کی اچھی خاصی تعداد ہے جن پر ایک ضخیم کتاب ترتیب دی جاسکتی ہے۔ ان تمام خواتین نے اپنے افسانوں اور ناولوں میں عورت کا مثالی کردار پیش کیا ہے، ہمیں ان کے یہاں کسی نئے رویے اور رجحان کی آہٹ، معاشرتی اور سماجی تبدیلیوں کی جھلکیاں دیکھنے کو نہیں ملتی ہیں۔ اس لحاظ سے رشید جہاں کے افسانے ایک نئی سمت اور مزاج کا پتہ دیتے ہیں۔ ڈاکٹر قمر رئیس کے مطابق:

> ''اردو میں پہلی بار ایک انقلابی اور سائنسی ذہن رکھنے والی خاتون نے زندگی کو تاریخی اور مادی عوامل کے تناظر میں دیکھا۔ اس لیے ان کی نظر ان پہلوؤں پر بھی گئی جن پر نہ صرف مرد بلکہ خاتون افسانہ نگاروں کی رسائی بھی نہیں ہوسکی تھی۔''[1]

ڈاکٹر قمر رئیس نے بالکل صحیح نشان دہی کی ہے، جب ادیب سماجی و معاشرتی صورت حال کی عکاسی کے لئے صرف روایتی سماجی نقطۂ نظر سے کام لیتا ہے تو بہت سے ایسے اسباب و عوامل کی جانب اس کی نظر نہیں جاتی جو مختلف النوع معاشرتی مسائل کی تہہ میں کارفرما ہوتے ہیں۔ اس کے برعکس تاریخی و مادی نقطۂ نظر اسے ایک خاص معروضیت عطا کرتا ہے اور وہ صورت حال کا صحیح تجزیہ کرسکتا ہے۔ اردو کی خواتین افسانہ و ناول نگاروں میں رشید

جہاں اور ان کے بعد عصمت کے یہاں ہمیں وہی معروضیت اور حقیقت پسندی ملتی ہے جو روایتی قسم کی اصول پسندی اور جذباتیت سے صرف نظر کر کے ہی ادیب و تخلیق کار کو حاصل ہوتی ہے۔ یہاں ایک اور بات بھی نہ فراموش کی جانی چاہئے کہ وہ سب سے پہلے ایک عورت ہیں اور باوجود عورت ہونے کے، اس جذباتیت سے دور ہیں جو عام طور پر نسوانی فطرت ومزاج کا ناگزیر حصہ سمجھی جاتی ہے۔ لیکن قصداً جذباتیت سے کسی ادیب و تخلیق کار کا دور رہنا اور بات ہے مگر مسائل کو، چاہے وہ سماجی ومعاشرتی ہوں یا پھر خانگی، ایک عورت جس نظر سے دیکھتی اور اس سے متاثر ہوتی ہے وہ کسی مرد تخلیق کار کے حصے میں کیسے آ سکتا ہے۔ آپ رشید جہاں کے افسانوں کو دیکھیے، ان میں جو نسائی حسیت پائی جاتی ہے وہ اس امر کی غماز ہے کہ ادیب وشاعر کے صنفی تقاضے بھی تخلیقی عمل کو ایک مخصوص مزاج وطرز اظہار عطا کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر انگارے میں شامل رشید جہاں کے افسانہ ''دلی کی سیر'' کو لیجیے جو بہت ہی مختصر لیکن غیر معمولی افسانہ ہے جس میں ایک عورت اپنے شوہر کے ساتھ دلی گھومنے جاتی ہے۔ شوہر بیوی فرید آباد سے دلی ریل سے جاتے ہیں۔ دلی اسٹیشن پر پہنچ کر اس کا شوہر اسے اسٹیشن پر مع اسباب چھوڑ کر اپنے دوست کے ساتھ چلا جاتا ہے۔ وہ دو گھنٹے تک اسی اسٹیشن پر تنہا بیٹھی رہتی ہے۔ جب شوہر واپس آتا ہے تو اس سے کہتا ہے کہ ''کھانا کھاؤ گی کچھ پوری ووری لا دوں، میں نے باہر ہوٹل میں کھا لیا۔'' وہ اس پر اپنی ناراضگی ظاہر کرتے ہوئے اس سے گھر واپس چلنے کے لیے کہتی ہے۔ شوہر اس کی بغیر دل جوئی کیے اسے گھر واپس لے آتا ہے۔

ملکہ بیگم اس افسانے کا کرکزی کردار ہے جو ایک چھوٹے سے شہر فرید آباد کی پردہ دار مسلم خاتون ہے۔ دلی سے واپسی پر اس کی سہیلیاں اس سے سفر کی روداد پوچھتی ہیں اور وہ کس قدر ناز ونخرے سے بتاتی ہے۔ یہاں پر اس کا اس قدر ناز ونخرے دکھانا غیر فطری نہیں ہے کیونکہ اس کے مقابلے میں محلے کی جو دوسری عورتیں ہیں انہیں ان کے شوہر تو شائد کہیں لے کر ہی نہیں گئے ہوں گے۔ وہ تو پھر بھی دلی تک گئی تھی گو کہ شوہر کی عدم توجہی کے سبب شہر نہ گھوم کر اسٹیشن کے پلیٹ فارم پر ہی بیٹھی رہ گئی ہو۔ افسانے سے ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

''اے ہے آنا ہے تو آؤ! میرا منہ تو بالکل تھک گیا ہے۔ اللہ جھوٹ نہ بلوائے تو سینکڑوں ہی بار سنا چکی ہوں۔ یہاں سے ریل میں بیٹھ کر دلی پہنچی اور وہاں ان

کے کوئی ملنے والے لنگوڑے اسٹیشن ماسٹر مل گئے۔ مجھے اسباب کے پاس چھوڑ یہ رفو چکر ہوئے اور میں اسباب پر برقعے میں لپٹی بیٹھی رہی۔ ایک تو کمبخت برقع دوسرے مردوئے۔'' 2

آپ نے دیکھا، ملکہ بیگم پلیٹ فارم سے آگے نہیں بڑھی لیکن محلے کی عورتیں ہیں کہ دلی کی سیر کا حال سننے کے لیے بیتاب ہیں۔ اب عورتوں کی اس کم فہمی کا الزام کسے دیا جائے؟ ظاہر ہے کہ اس کا سبب وہ مرداساس معاشرہ ہے جس نے ابتدا ہی سے عورتوں کو اس قدر پابندی میں محض گھر تک ہی محصور کر رکھا ہے کہ وہ دلی تو دور اس پلیٹ فارم کا حال بھی جاننا چاہتی ہیں جو ان میں سے بہتوں نے آج تک نہیں دیکھا تھا۔

اس افسانے کا دوسرا پہلو ہے عورتوں پر مردوں کی مسلسل بالا دستی کے نتیجے میں وجود میں آنے والی ان کی وہ بے حسی اور بے توجہی جو صدیوں سے اس ملک کی عورت کا مقدر رہی ہے۔ اس افسانے میں رشید جہاں نے جہاں مردوں کی بالا دستی دکھائی ہے وہیں یہ بھی بتاتی ہیں کہ مرد کی اس دنیا میں عورت کوئی اہمیت یا حیثیت نہیں ہے۔ وہ ایک عام دلچسپی کی شئے ہے جیسے کہ دوسری بے جان اشیاء جو مرد کی دل بستگی کے لیے موجود ہیں۔ وہ عورت میں اسی حد تک دلچسپی رکھتا ہے جس حد تک اس کے جنسی جذبات کی تسکین ہو سکے۔ یہی سبب ہے کہ وہ بہت دیر تک اس کے قریب نہیں رہتا۔ یہاں بھی ملکہ بی بی کے شوہر کو جیسے ہی اس کا دوست اسٹیشن ماسٹر ملتا ہے وہ اسے پلیٹ فارم پر تنہا چھوڑ کر چلا جاتا ہے اور دو گھنٹے کے بعد واپس آتا ہے۔ ادھر ملکہ بی بی بھوکی پیاسی پلیٹ فارم پر تنہا بیٹھی رہتی ہے، جب کہ اس کا شوہر ہوٹل میں اپنے دوست کے ساتھ کھانا کھا چکا ہے۔ ملکہ بیگم اس پر کوئی خاص ردعمل نہیں ظاہر کرتی بس ان الفاظ میں ہلکی سی ناراضگی یا جھنجھلاہٹ کا اظہار کرتی ہے:

''مجھے گھر پہنچا دو میں باز آئی اس موئی دلی کی سیر سے۔ تمہارے ساتھ تو کوئی جنت میں بھی نہ جائے۔ اچھی سیر کرانے لائے تھے۔'' 3

بظاہر یہ ایک چھوٹا سا واقعہ ہے۔ یہ کوئی ایسی کہانی نہیں کہ جس میں بڑے پیچ وخم ہوں یا کوئی اہم سماجی مسئلہ بیان کیا گیا ہو۔ صرف ایک شوہر اپنی بیوی کو ایک چھوٹے سے شہر سے ملک کے دارلسلطنت لے کر گیا ہے جو ملک

کا سبب سے بڑا شہر بھی ہے۔ رشید جہاں کا کمال یہ ہے کہ وہ چھوٹے سے واقعات سے بڑے نتائج اخذ کرتی ہیں۔عورت کی جو محدود دنیا مردوں کے ذریعے بنائی گئی ہے، جس میں اس سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ وہ ساری عمر پردے کے پیچھے گزار دے، وہ اسے ایک خاص قسم کے احساس کمتری میں مبتلا کر دیتی ہے جس کا نتیجہ اس کی بے بسی و بے بضاعتی کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ وہ ذہنی وجذباتی کشمکش کا شکار ہوجاتی ہے اور اس کے اندر ایک جھنجھلاہٹ اور غم وغصہ پیدا ہوتا ہے جس کی بہترین عکاسی رشید جہاں نے اس افسانے میں کی ہے۔ اگر رشید جہاں کی جگہ کسی مرد تخلیق کار نے شوہر کے ذریعے بیوی کی اس بشری اہانت کو موضوع بنایا ہوتا تو محض اس چھوٹے سے واقعے کی جگہ کسی بڑے سماجی المیے کو اپنی گرفت میں لیا ہوتا لیکن چونکہ یہ افسانہ ایک خاتون افسانہ نگار کا لکھا ہوا ہے اس لئے اس کی نظر اس پر ہے کہ عورت کا ہر مسئلہ سماج کا ایک بڑا مسئلہ نہیں ہوتا بلکہ کبھی کبھی بے حد چھوٹی چھوٹی باتیں جو بہ ظاہر کوئی اہمیت نہیں رکھتیں ایک عورت کی بشری تحقیر کا سبب اور اس کے سماجی مقام ومرتبے کے لئے کس قدر نقصان دہ ثابت ہوتی ہیں۔

عورت کی صنفی و بشری تحقیر کے تعلق سے رشید جہاں کے ایک اور افسانے ''سودا'' کا ذکر یہاں ضروری ہوگا۔ یہ افسانہ رشید جہاں کے افسانوی مجموعے 'عورت اور دیگر افسانے' کا پہلا افسانہ ہے۔ سودا ایک مختصر سی کہانی ہے جس میں پانچ بے تکلف دوست رات کے دس بجے تفریح کے لیے نکلتے ہیں۔ ان میں ایک مرد کردار پرکاش ہے اور چار عورتیں ہیں۔ یہ ایک ایسی جگہ پہنچتے ہیں جس جگہ سے افسانے کی ہیرئین کی کئی یادیں جڑی ہوئی ہیں۔ ان میں سے چار لوگ ندی کے کنارے باندھ پر اتر جاتے ہیں اور پل پر چڑھ کر ہنسی مذاق کرنے لگتے ہیں۔ افسانے کی ہیروئن کار میں ہی رکتی ہے کیونکہ اس کی طبیعت کچھ ٹھیک معلوم نہیں ہوتی ہے اور اس جگہ سے جڑی اس کی یادیں بھی اسے اترنے نہیں دیتی۔ وہ کار میں لیٹی لیٹی ماضی کی یادوں میں کھو جاتی ہے۔ کس طرح وہ اپنے عاشق کے ساتھ یہاں آتی تھی؟ جو اس کو مچھیروں کے سامنے اپنی گود میں اٹھا لیتا اور پیار کرتا، کس طرح وہ اس سے چھوٹنے کی بے سود کوشش کرتی۔ یہ سب کچھ اس کو یاد آتا ہے اور وہ ماضی کی یادوں میں کھو جاتی ہے۔ اقتباس دیکھیے:

''ہم دونوں عشق کے اس خوش نما اور پرخطر راستہ پر تھے جہاں ذرا ذرا سی

رکاوٹ بھی ایک پہاڑ،سمندر معلوم ہوتی ہے،جس کا پار کرناایک پرلطف مصیبت ہوتا ہے۔آہ!وہ زمانہ کتنا قدرت کے نزدیک،کتنا لطیف اور پیارا ہوتا ہے جہاں نظر ملتے ہی انسان بے قابو ہوجاتا ہے۔جہاں جسم کی قربت ایک بجلی ،ایک سنسنی،ایک وحشت،ایک گرمی پیدا کردیتی ہے،جب انسان بے خود ہوتا ہےاور دنیا میں سوائے اس کےاور اپنا کوئی نہیں ہوتا۔'' 4

رشید جہاں نے افسانے کے اس حصے میں عورت کے نرم ونازک نسائی جذبات واحساسات اور مرد سے اس کی بے لوث محبت کی بے حد فطری عکاسی کی ہے۔جن جذبات کا اظہار یہاں ہوا ہے ہوسکتا ہے ہمارے معاشرے کی اخلاقی حدود اس کی اجازت نہ دیتی ہوں لیکن یہاں افسانہ نگار نے جذبۂ عشق کی وجدانی کیفیات کی پیدا کردہ سرشاری و بےخودی کا بیان کیا ہے جس کے اظہار کی اجازت سماج ومعاشرہ بے شک نہ دیتا ہو لیکن جس کے عین فطری ہونے میں کوئی شبہ نہیں ہے۔

اس افسانے کے دوسرے حصے میں ایک دوسری عورت بھی ہے جس کے جسم کا سودا کیا جارہا ہے۔تین مرد اس سے بہ یک وقت تعلق قائم کرنا چاہتے ہیں اور اس بات پر آپس میں لڑ رہے ہیں کہ کون پہلے جائے گا۔افسانے کی راوی کار میں لیٹی اپنے عاشق کی یادوں میں گم تھی کہ اچانک کار اس کے سامنے آ کر رکتی ہے۔جس میں سے پانچ مرد اترتے ہیں۔اسے خوف محسوس ہوتا ہے کہ وہ کار میں تنہا ہے لیکن جلد ہی ایک عورت کا سر دیکھ کر اسے اطمینان ہوجاتا ہے۔آنے والی کار سے پانچ مرد اور تین عورتیں اترتی ہیں اور فوراً ہی دو مرد ایک ایک عورت کے ساتھ نیچے کی طرف تاریکی میں چلے جاتے ہیں۔اب بچتی ہے ایک عورت اور تین مرد۔تینوں مرد بے چین و بے تاب اور جوش حیوانی سے کانپ رہے ہیں۔فیصلہ مشکل ہی نہیں ناممکن تھا کہ پہلے کون؟ بحث شروع ہوجاتی ہے۔اس بحث سے ان کے عیاش ذہنوں کا پتہ چلتا ہے کہ وہ کس قدر جلد اپنی جنسی خواہش کی تکمیل چاہتے ہیں۔وہ انتہائی رکیک جملے استعمال کرتے ہیں جس سے اس طبقے کے مردوں ذہنیت کا پتہ چلتا ہے اور ان کے تئیں ایک قسم کی جھنجھلاہٹ،نفرت اور غصہ پیدا ہوجاتا ہے اور اس سے بھی زیادہ رشید جہاں کی فنکارانہ ہنرمندی کا اعتراف کرنا پڑتا ہے:

''اب ایک عورت اور تین مرد رہ گئے۔اس کے قریب کھڑے رہ کر بحث شروع ہوئی۔آگے پیچھے کا مول ہونے لگا۔یار ہم پہلے جائیں گے ہم نے پہلے ہی کہہ دیا تھا، ماشاللہ کیا کہنے۔آپ پہلے کیوں جائیں گے! یہ خوب رہی آپ وہاں مزے کریں اور ہمارا جوش یہی کھڑے کھڑے ختم ہو جائے۔اور زیادہ بگڑ کر کہنے لگے کہ وہ چوتھی صاحبہ نہیں آئیں۔کیا ان پر وہیں دستخط ہونے لگے۔'' 5

افسانہ سودا میں رشید جہاں نے ہمارے معاشرے میں عورت کے ایک بڑے المیے کو موضوع بنایا ہے۔جسمانی استحصال کی شکار عورتوں کی بشری اہانت اور تحقیر کا المیہ اس وقت اور گہرا ہو جاتا ہے جب افسانے کی راوی جو خود ایک تعلیم یافتہ اور آزاد خیال معاشرے سے تعلق رکھتی ہے، اس سودے کا بیان کرتی ہے۔ایک آزاد خیال معاشرے کی لڑکی کا اپنے جبلی تقاضوں اور صنفی دلچسپیوں کے حوالے سے خوشگوار یادیں تازہ کرنا اور ایک مظلوم عورت کا زبردستی یا مجبوری کے سبب مردوں کی ہوس کا شکار بننا دو مختلف و متضاد صورت حال کی عکاسی کرتے ہیں اور اسی تضاد سے عورت کے سماجی المیے اور بشری اہانت کی تصویر ابھرتی ہے۔افسانے کے یہ جملے ملاحظہ ہوں جو کتنے ہی تلخ کیوں نہ ہوں، اس بڑے سماجی المیے کی صحیح اور سچی عکاسی کرتے ہیں:

''بازار میں جب ایک کتیا کے پیچھے تین چار کتے پڑتے ہیں اور اسی طرح جوش اور بیتابی دکھاتے ہیں تو کم بخت کتیا بھی اتنے خریداروں کا ہجوم دیکھ کر جان چھپا کر بھاگتی ہے لیکن یہ انسان عورت جس کو مال داروں اور نیک شریف عورتوں نے کتیا سے بھی نیچا کر دیا تھا، ایک ہاتھ سے کار پکڑ کر جھولتی رہی۔''جانی! تم ہی بتاؤ کہ تمہارے ساتھ پہلے کون چلے؟'' وہ زور سے ہنسی،'' ارے کوئی آجاؤ، میرے لئے تو تم سب حرامی ایک ہی ہو۔'' یہ کہہ کر وہ پل کی طرف بھاگی اور ایک مرد جلدی سے اس کے پیچھے لپکا۔'' 6

آپ نے دیکھا محض چند سطروں میں رشید جہاں نے کس طرح ایک سنگین صورت حال کی فنکارانہ عکاسی کی

ہے۔ان کا اسلوب اظہار خواہ طنزیہ ہو یا ہمدردانہ وہ اپنے قاری کو وہی دکھاتی ہیں جو انہوں نے خود دیکھا ہے اور یہی ان کی خوبی ہے۔افسانہ ''میرا ایک سفر'' میں بھی انہوں نے اسی فنکارانہ بے ساختگی سے کام لیا ہے۔رشید جہاں کا یہ افسانہ 'عورت اور دیگر افسانے' نام کے افسانوی مجموعے میں شامل ہے جو 1937 میں شائع ہوا ہے۔مطلب یہ کہ افسانہ 1937 یا اس سے پہلے کا لکھا ہوا ہے۔فرقہ وارانہ فسادات تو 1947 میں شروع ہوئے ہیں لیکن اس سے قبل ہی ملک میں فرقہ پرستی عروج پر تھی۔ یہ افسانہ ایک خط کی شکل میں ہے۔جو ایک مسلمان لڑکی زبیدہ اپنی ہندو سہیلی شکنتلا کو لکھتی ہے۔اس افسانے کی ہیروئین ایک مسلمان خاتون ہے جو لباس سے ہندو معلوم ہوتی ہے، دوڑتی اور گرتی پڑتی ٹرین میں سوار ہونے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔گاڑی چھوٹ جانے کے ڈر سے وہ مردانہ درجے میں ہی بیٹھ جاتی ہے۔رشید جہاں نے ساری میں لپٹی اس عورت کے دوڑنے، گر پڑنے ،کلپ کے گرنے ،لٹوں کے ہوا میں اڑنے کی بہترین منظر کشی کی ہے۔مردانہ درجے میں پہنچ کر، باتھ روم میں جا کر وہ اپنے بال اور کپڑے ٹھیک کرتی ہے اور اگلے اسٹیشن پر اتر کر ٹکٹ لیتی ہے پھر زنانہ درجہ میں چلی جاتی۔زنانہ درجہ کھچا کھچ بھرا ہوا ہے۔عورتیں، بچے اور اسباب اس قدر بھرا تھا کہ کھڑے ہونے تک کی جگہ نہ تھی۔وہ ٹوائلیٹ کے پاس والی کھڑکی سے باہر جھانک رہی تھی اور اپنے منھ کو رومال سے بند کر لیا تھا۔ایک عورت نے اسے اس کے پہناوے سے ہندو سمجھا اور اسے اپنے پاس تھوڑی سی جگہ بنا کر بیٹھا لیا:

''میرے ماتھے پر جو لال بندی لگی تھی اسی کی وجہ تھی کہ انہوں نے مجھے اپنے پاس بٹھا لیا! میں نے شکر کیا کہ یہ بندی جسے دیکھ کر دادی اماں اتنی ناراض ہوں، مجھ پر تو خیر، میرے ماں باپ کو ہزاروں سنا دیں،اس وقت خوب کام آئی۔'' 7

وہ ٹرین پکڑ کر بہت خوش ہے، وہ قہقہے لگانا چاہتی ہے لیکن ضبط کیے بیٹھی ہے۔اسی درمیان دوسرے مسافروں سے تعارف شروع ہوتا ہے۔وہ اتنی خوش ہیں کہ سوال پوچھے جانے پر بھی ہنس پڑتی تھی۔ایک ہندو عورت نے جو اس کے پاس ہی بیٹھی تھی اس سے پوچھا کہ کون ذات ہو۔؟ اس نے کہا چمار۔رشید جہاں کا طنزیہ لب ولہجہ ملاحظہ کیجیے:

''ویسے بھی سفر میں ہر کوئی بہن ہو جاتا ہے اور ٹھاکر سے نیچی ذات کے تو ہم

آج تک سفر کرتے دیکھا ہی نہیں۔'' 8

کہانی میں ایک اہم موڑ اس وقت آتا ہے جب ایک مسلمان عورت لوٹا لے کر ٹوائلیٹ کی طرف جاتی ہے۔ جو ہندو عورتیں وہاں بیٹھی تھیں وہ جوتیوں سمیت اسباب پر بیٹھ جاتی ہے لیکن وہ مسلمان عورت اپنے دوپٹے کو لٹکاتی ہوئی چلی جاتی ہے۔ دوپٹہ چھو جانے پر وہ ہندو عورتیں بری طرح تلملاتی ہیں اور پھر شروع ہوتی ہے کچھ اس طرح کی گفتگو:

ا۔ ''دیکھا کیسی بے ڈھنگی ہے کپڑے چھواتی چلی گئی۔''۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ہندو عورت

۲۔ ''راستے میں بیٹھو گی تو یہی ہوگا۔''۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔مسلم عورت

۳۔ ''راستے میں نہ بیٹھیں تو کیا تمہارے سر پر بیٹھیں۔''۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ہندو عورت

۴۔ ''زیادہ بک بک تم سب نے کی تو ٹھیک نہیں ہوگا۔''۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔مسلم عورت

۵۔ جب سے یہ مسلمانیاں گھسی ہیں یہی آفت اٹھا رکھی ہے۔''۔۔۔۔۔۔۔۔ ہندو عورت

اس بحث وتکرار سے درجے کا ماحول اور گرم ہو جاتا ہے ادھر بلاق والی عورت جو پاخانے گئی تھی، باہر نکلی اور اپنا دوپٹہ لہراتی ہوئی آرہی تھی کہ اتنے میں ایک ہندو عورت نے اس کا دوپٹہ گھسیٹ لیا جس سے وہ اوندھے منھ گر پڑی اور لوٹے کا پانی ہندو عورتوں پر جا گرا۔ اب کیا تھا، وہ سب ایک دوسرے پر ٹوٹ پڑیں، ایک دوسرے کے بال کھینچے جا رہے تھے۔ جس کا منھ جہاں پڑا کاٹ لیا۔ وہ سب ایک دوسرے کو اس قدر نقصان پہنچانے میں مصروف تھیں کہ انھیں خود کا بھی ہوش نہ رہا۔ کہانی کی راوی (صیغۂ متکلم) اپنی جگہ ڈری سہمی بیٹھی رہی۔ اس کو بھی اس جنگ میں شرکت کے لیے اکسایا گیا لیکن وہ بیٹھی سوچتی رہی کہ کس طرح ان کو سمجھایا جائے۔ ٹرین تھی جو رکنے کا نام نہیں لے رہی تھی۔ اسی درمیان اس کی ہمسائی اس کے اوپر آکر گری اور ایک ادھیڑ مسلمان عورت کا ہاتھ اس کے بالوں پر پڑا اور وہ چکرا کر گر گئی۔ اس کی آنکھوں کے نیچے اندھیرا سا چھا گیا۔ وہ اپنی ہمسائی کو دھکہ دے کے کھڑی ہوئی اور ایک زور کا طمانچہ اسے رسید کیا کہ دونوں کے سر بیچ پر جا لگے اور وہ لپک کر زنجیر کی طرف بڑھی اور اسے پکڑ کر چلائی ''آپ لوگ لڑائی بند کرتی ہیں کہ میں زنجیر کھینچوں اور پولس کو بلاؤں۔ اس کے اس طرح کرنے پر ہندو اور مسلمان عورتیں ہوش میں آگئیں۔ جب اس کو یقین ہو گیا کہ اب بازی اس کے ہاتھ میں ہے تو اس نے دونوں پارٹیوں کو سمجھانا

شروع کیا اور بتایا کہ لڑائی جھگڑے سے کیا ملتا ہے۔ عورتیں اس کے سمجھانے اور نصیحت کرنے سے کم پولیس کے آنے کی بات سے زیادہ ڈر رہیں تھیں۔ پھر اس نے دونوں طرف سے ایک دوسرے کو معافی منگوائی۔ وہ سب ایک دوسرے سے معافی مانگنے لگیں اور کالی ساڑی والی ہندو عورت بلاق والی مسلمان عورت سے لپٹ کر رونے لگی۔ اب اسٹیشن قریب آرہا تھا، دوسری سبھی عورتیں اپنے اسباب کو سمیٹ رہیں تھیں لیکن وہ دونوں ابھی بھی لپٹی رو رہیں تھی۔

اس افسانے میں دو چیزیں ہیں ایک عورتوں کی عام مزاجی کیفیت، ان کا ذرا ذرا سی بات پر غصہ ہونا، تو تو میں میں کرنا، آپس میں لڑنا جھگڑنا، چھینا جھپٹی، برا بھلا کہنا وغیرہ۔ دوسری یہ کہ ان عورتوں کا دو مختلف مذہبوں سے تعلق رکھنا جس نے اس عام لڑائی جھگڑے کو ایک نیا رخ عطا کر دیا ہے۔ مذہبی منافرت اور ایک دوسرے کے تعلق سے غلط فہمی اس وقت کے سیاسی وسماجی حالات کا نتیجہ تھی۔ ملک کی آزادی کے ساتھ ہی مذہبی بنیادوں پر اس کی تقسیم کا نعرہ بھی بلند کیا جارہا تھا۔ تقسیم اور اس کے بعد کے ہولناک اور انسانیت سوز فسادات نے اس خراب ماحول کو آزادی کے بعد بھی کئی برسوں تک برقرار رکھا۔

رشید جہاں کی کہانیوں میں کوئی نہ کوئی پیغام ضرور ہوتا ہے۔ وہ صرف مسائل کو بیان نہیں کرتیں اس کا حل بھی تلاش کرتی ہیں۔ جیسا کہ اس افسانے میں بھی انہوں نے کیا ہے بظاہر یہ عورتیں بدفطرت اور جھگڑالو نظر آرہی ہیں لیکن دل کی بہت اچھی ہیں۔ یہ ویسے ہی جذبات واحساسات رکھتی ہیں جیسے عام طور پر عورتوں میں پائے جاتے ہیں۔ عورتوں کی، مزاجی کیفیت اور مذہبی منافرت کے علاوہ ایک اور چیز ہے وہ ہے وسائل کی کمی، جیسا کہ افسانے میں بیان کیا گیا ہے کہ جگہ کم ہے اور مسافر زیادہ۔ ہر شخص آرام چاہتا ہے ذرا سی مداخلت اسے بری معلوم ہوتی ہے۔ یہ عورتیں بھی اسی انتشار کا شکار ہیں جو ہمارے سماج میں پایا جاتا ہے۔ وسائل کم اور لوگ زیادہ۔ ہر جگہ ایک بھیڑ ہے جو ان محدود وسائل پر قبضے کی کوشش میں مصروف ہے۔ اب اگر اسی کوشش کے پیچھے مذہبی جذبہ بھی شامل ہو جائے تو جھگڑا اور شدید ہو جاتا ہے۔ وسائل پر قبضے کی یہ جنگ غریبی، مفلسی اور بیکاری کے وجہ سے ہی شروع ہوتی ہے اگر معاشرہ خوشحال ہوتو یہ صورت حال نہ پیدا ہو۔

یہ عورتیں جو ٹرین کے تیسرے درجے میں سفر کر رہی ہیں ان کا یہ روز کا معمول ہے لیکن یہ لڑکی جو ایک طالبہ

ہے اس کے لیے یہ ساری چیزیں نئی ہیں۔ وہ تو ٹرین چھوٹ جانے کے ڈر سے اس درجے میں آ گئی ہے۔ وہ یہ سب دیکھ کر حیران ہے، رنجیدہ ہے اور ڈری ہوئی بھی ہے لیکن وہ بڑی ہمت اور سمجھداری سے ایک کوشش کرتی ہے جس میں وہ کامیاب بھی ہوتی ہے۔ وہ ان عورتوں کے اندر جو اچھائیاں چھپی ہوئی ہیں انھیں باہر نکالتی ہے اور ہندو عورتوں کو یہ بتاتی ہے کہ مسلمان عورتوں کے اندر بھی تمہارے ہی جیسے جذبات واحساسات ہیں۔ یہ بھی تمہاری ہی طرح انسان ہیں۔ وہ مسلمان عورتوں کے دلوں میں یہ بات بٹھاتی ہے کہ نفرت، محبت، جذباتیت ان ہندو عورتوں کے اندر بھی ویسے ہی ہوسکتی ہے جیسے تمہارے اندر ہے۔ اس طرح افسانہ نگار نے ہر بدصورت ظاہر کے پیچھے چھپے ہوئے خوب صورت باطن کو دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کی ہے۔ ایک اچھے افسانہ نگار کی یہی خوبی ہے کہ وہ انسان کے اندر جھانکے اور اس کے ان جذبات واحساس کو باہر نکالے جو اس کے اندر پوشیدہ ہیں۔

رشید جہاں نے سماج کے جن اہم مسائل کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے ان میں توہم پرستی بھی شامل ہے۔ ان کا افسانہ ''استخارہ'' اسی توہم پرستی کے خطرناک نتائج کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہاں بھی المیے کا شکار ایک عورت ہی بنتی ہے۔ شوہر کا استخارے پر یقین بیوی کی موت کا سبب بن جاتا ہے۔ ہمارے معاشرے میں عام طور پر عورتوں کو مردوں کی بہ نسبت زیادہ توہم پرست قرار دیا جاتا ہے۔ اسی افسانے میں جب خادم علی اپنی بیوی کے عشق میں پوری طرح گرفتار ہو جاتا ہے اور گھر کی کنجی، تنخواہ سب کچھ اس کے حوالے کر دیتا ہے تو خادم علی کی بہن، خادم علی کو اپنی طرف کرنے کے لیے ہزار تعویذ، جادو، ٹوٹکے کرتی ہے مگر خادم علی کو نہ پھرنا تھا وہ نہ پھرا۔ اس کے برعکس خادم علی کی بیوی شوہر کی توہم پرستی کی مخالفت کرتی ہے لیکن آخر میں اسی کا شکار ہو جاتی ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ عورت کی بھی صدائے احتجاج کی بھی اپنی حدود ہوتی ہیں وہ مرد کی مرضی اور اس کے مزاج کے برعکس جداگانہ طرز عمل اختیار نہیں کرسکتی خواہ اس کی جان ہی کیوں نہ چلی جائے۔

افسانے کا آغاز اس کے اختتام سے ہوتا ہے دو نوجوان لڑکے ظفر اور سعید دونوں سنی ہیں کھیلنے کے لیے جا رہے ہیں۔ جب وہ سڑک کے موڑ پر پہنچتے ہیں تو سامنے سے ایک جنازہ آ رہا تھا، یہ جنازہ ایک شیعہ عورت کا تھا۔ اس کے پیچھے ایک ادھیڑ عمر کا مرد زار وقطار رو رہا تھا لوگ اسے تسلی دے رہے تھے۔ ادھیڑ عمر کے آدمی کو دیکھ کر سعید کہتا ہے یہ

تو خادم علی ہیں۔ کیا کنیز مرگئی؟ دونوں جنازے میں شامل ہونا چاہتے ہیں لیکن فوراً ہی خیال آتا ہے کہ یہ لوگ شیعہ ہیں، ہمارا ساتھ چلنا پسند کریں گے یا نہیں اور وہ دونوں اس عورت کی خوبصورتی کا تذکرہ کرتے ہوئے کھیلنے چلے جاتے ہیں۔

یہاں سے اصل کہانی شروع ہوتی ہے۔ کنیز جو اس افسانے کا مرکزی کردار ہے بچپن میں ہی یتیم ہو جاتی ہے۔ چچا چچی کے یہاں پلی بڑھی۔ کم عمر میں ہی گھر کے سارے کام اس کے حوالے کر دیے گئے اور چچی آزاد ہو کر گھومتی پھرتی رہتی تھی با۔ اس کے وجود بھی وہ ہر کس و ناکس کے سامنے کنیز کی برائی کرنے سے نہ چوکتی۔ محلے میں ہر کوئی کنیز سے ہمدردی رکھتا لیکن آواز نہ اٹھاتا بس اتنا کہہ کر خاموش ہو جاتا کہ چچی چچا کا حق ہے۔ چچا کا حق کیا اس کے دو مکان ہضم کر چکے تھے۔ اب کنیز قریب بیس سال کی ہو گئی تھی۔ چچی تو اس کی شادی نہیں کرنا چاہتی تھی لیکن سماج اور محلے والوں کے ڈر سے شادی کے لیے ہاں کر دیتی ہے۔ شادی کرتی بھی ہے تو اپنی سہیلی کے بھائی سے جس کی پہلے سے ہی دو شادیاں ہو چکی ہیں اور عمر میں کنیز سے بہت زیادہ بڑا ہے۔ یہ ضرور تھا کہ شوہر نیک اور محبت کرنے والا تھا۔ ساتھ ہی اس کی ہر خواہش بھی وہ پوری کرتا تھا۔ کنیز بھی اس گھر میں آ کر بہت خوش تھی، وہ پرانی تکلیفیں بھول جاتی ہے۔ شوہر کو بس ایک ہی مرض لاحق تھا اور وہ مرض تھا استخارے پر کامل یقین۔ وہ بغیر استخارہ کے کوئی کام نہ کرتا ۔ یہاں تک کہ:

> ''خادم علی کو اگر بیوی سے عشق تھا تو استخارہ پر خبط تھا۔ کوئی کام استخارہ کی اجازت لیے بغیر خادم علی کے گھر نہیں ہوسکتا تھا۔ بعض دفع بھوکے ہی نوکری پر چلے جاتے کیونکہ استخارہ کھانے سے منع کر دیتا۔ ہزاروں مثالیں اور دلیلیں ان کے پاس استخارہ کی سچائی کے لیے موجود تھیں۔'' 9

کنیز کی خالہ زاد بہن کی شادی میں شرکت کے لئے بھی استخارہ کی مدد لی جاتی ہے۔ شادی میں جانے کی اجازت نہیں ملتی لیکن کنیز جانے کی ضد کر بیٹھتی ہے۔ خادم علی بہت سمجھاتا ہے، منتیں کرتا ہے مگر وہ اپنی ضد پر اڑی رہتی ہے۔ خادم علی کے منع کرنے پر اس نے خود استخارہ لیا اور جواب نہ میں نکلا لیکن وہ اپنی ضد پر قائم رہی۔ شادی میں

جانے کے لیے وہ اتنی بے قرار تھی کہ اس نے ایک بھی نہ سنی اور چلی گئی راستے میں اس کو ایک ایسا حادثہ پیش آیا کہ وہ بھی استخارے کی قائل ہوگئی۔ کچھ دنوں بعد کنیز حاملہ ہوئی۔ خادم علی بہت خوش تھا اور بچے کی پیدائش کے لیے ایک ایک دن گن گن رہے تھا۔ جب وقت قریب آیا تو خادم علی نے عادت کے مطابق استخارہ لیا اس میں ایک انگریزی لیڈی ڈاکٹر کا نام آیا لیکن اس کی فیس بہت زیادہ تھی پھر بھی خادم علی نے اس کو ہسپتال میں داخل کروایا۔ سب کام خوبی سے ہوگیا اور کنیز دسویں دن معہ بچے کے گھر آ گئی۔ سال بھر کے بعد کنیز پھر حاملہ ہوئی اس بار اس کی حالت شروع سے ہی خراب تھی۔ متلی، قے، درد اس قدر تھا کہ وہ بے جان سی ہوگئی، بدن میں سوجن آ گئی، منہ پھول کر دوگنا ہو گیا۔ پیر اتنے بھاری ہو گئے کی ہلائے نہ ہلے، رنگ بالکل پیلا ہو گیا۔ خادم علی بہت پریشان تھا، اس بار استخارے میں کسی لیڈی ڈاکٹر کا نام نہ نکلا۔ استخارے کے مطابق ہر علاج کروایا لیکن کوئی فائدہ نہ ہوا۔ وہ اپنی بیوی کی خدمت کرنے سے گریز نہ کرتا تھا۔ زچگی کے وقت ایک گندی اور جاہل دائی کا نام استخارے میں آتا ہے۔ بچہ تو کسی طرح سے ہو جاتا ہے لیکن کنیز کی حالت بہت نازک ہو جاتی ہے، اب وہ لب گور ہے:

''خدا کے لیے اب استخارہ نہ لیجئے اور جا کر مس کو لے آیئے۔ میں مر جاؤں استخارہ کی یہی مرضی ہے۔'' 10؎

بہر حال استخارے پر کنیز کی محبت غالب آ جاتی ہے اور خادم علی استخارے کے برخلاف جا کر لیڈی ڈاکٹر کو بلا کر لاتا ہے لیکن اب بہت دیر ہو چکی تھی۔ کوئی لیڈی ڈاکٹر خواہ کتنی ہی ماہر کیوں نہ ہو موت سے نہیں بچا سکتی اور وہی ہوا کنیز استخارے کی بھینٹ چڑھ گئی۔ رشید جہاں اس افسانے میں مردوں سے بھی ایک قدم آگے نظر آتی ہیں۔ مذہب سے متعلق کتنا بڑا ادیب کیوں نہ ہو قلم اٹھانے سے ڈرتا ہے لیکن رشید جہاں میں بلا کی جراءت اظہار تھی۔ استخارے کو مسلمانوں کے ایک فرقے میں بے حد اہمیت حاصل ہے لہٰذا اس کے مضر اثرات اور نتائج کو کسی افسانے کا موضوع بنانا اس وقت کی سماجی صورت حال میں کیا آج بھی خاصی ہمت کا کام ہے۔ رشید جہاں کو اسی لئے عصمت چغتائی نے اپنا آئیڈیل قرار دیا تھا کہ وہ جو بھی کہتی ہیں بے لاگ و لپیٹ کہتی ہیں۔ رشید جہاں سے پہلے کی ہماری خواتین افسانہ و ناول نگار کے یہاں بھی نسائی حسیت اور سماجی شعور دونوں پائے جاتے ہیں لیکن ان کے یہاں اس جراءت

اظہار کا فقدان ہے جو ہمیں رشید جہاں کے یہاں نظر آتی ہے۔

ہمارے معاشرے میں عورتوں کے باہمی تعلقات کا مسئلہ ہمیشہ خاصہ پیچیدہ رہا ہے۔عورتوں کے آپسی رشتوں میں پائی جانے والی باہمی تلخی، بدگمانی، رشک وحسد اور ظلم و جبر کی بہت سی صورتیں ہماری معاشرتی زندگی کا جز و لازم رہی ہیں۔خصوصاً ساس اور بہو کے مابین پائی جانے والی تلخی،نفرت اور بدگمانی ہمیشہ موضوع بحث رہی ہے۔اس طرح کے مسائل مرد افسانہ نگاروں کے یہاں بھی بیان کیے گئے ہیں لیکن جب کوئی خاتون افسانہ نگاران مسائل پر قلم اٹھاتی ہے تو اس کی عکاسی زیادہ فطری اور مبنی بر حقیقت معلوم ہوتی ہے۔اس کا سبب یہ ہے کہ بہ حیثیت عورت وہ خود بھی اس مسئلے کی ایک اکائی ہوتی ہے۔رشید جہاں کا افسانہ ''ساس اور بہو'' بھی اس کی ایک عمدہ مثال ہے۔ یہاں کہانی کی راوی ایک بہو ہے جو ساس کے نامہربان رویے اور زبان درازیوں سے پریشان ہے۔ بہ ظاہر یہ کوئی بڑا مسئلہ نہیں ہے اور محض طنز وتعریض تک ہی محدود ہے لیکن اس روایتی جھگڑے کے پس منظر میں جدت اور قدامت کا مسئلہ بھی درپیش ہے۔ساس کا روایتی طریقۂ علاج پر اصرار کرنا اور بہو کا بچوں کو جدید طبی سہولتوں کو بہم پہنچانے پر اصرار محض ساس اور بہو کا مسئلہ نہیں ہے بلکہ یہ مسئلہ genration Gap کا بھی ہے۔ یہاں ساس کی شکل میں قدامت پرستی پر اصرار اور بہو کی صورت میں جدید طرز زندگی کو اپنائے جانے اور اس کی افادیت اور اہمیت پر اصرار پایا جاتا ہے۔ظاہر ہے کہ ان دو متضاد رویوں کے درمیان ٹکراؤ لازم ہے:

> ''اے بہن کیا پوچھتی ہو کہ تمہاری ساس کیوں خفا ہو رہی ہیں۔ان کی عادت ہی یہ ہے۔ ہر آئے گئے سب کے سامنے میرا رونا لے کر بیٹھ جاتی ہیں۔ساری دنیا کے عیب مجھ میں ہیں۔ صورت میری بری ، پھوہڑ میں،بچوں کو رکھنا میں نہیں جانتی،اپنے بچوں سے مجھے دشمنی،میاں کی میں بیری،غرضیکہ کوئی برائی نہیں جو مجھ میں نہیں۔اور کوئی خوبی نہیں جو ان میں نہیں۔'' 11؎

یہ افسانہ اس لحاظ سے خاصا دل چسپ ہے کہ کہانی کی راوی بھی خاتون ہے،ساس اور بہو اور وہ خاتون جسے افسانے کی راوی کہانی سنا رہی ہے،اس طرح کی صورت حال میں افسانہ نگار نے جو خود بھی ایک خاتون ہے جو

اسلوب اظہار اختیار کیا ہے وہ انتہائی برمحل و مناسب ہے۔ افسانے کا بیانیہ عورتوں کی نفسیات اور ان کے رویے نیز جذبات و احساسات کی حقیقی اور فطری تصویر کشی سے عبارت ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ وہ مسائل ہیں جو تقریباً ہر گھر میں پائے جاتے ہیں۔ نئی اور پرانی نسل کے درمیان کا یہ فکری و نظری تصادم ہمارے افسانوی ادب کا پہلے بھی موضوع رہا ہے اور آج بھی اس پر قلم اٹھایا جا رہا ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ جب نئی نسل کی نمائندگی بہو اور قدیم نسل کی نمائندگی ساس کر رہی ہو تو صورت حال اور بھی پیچیدہ ہو جاتی ہے کیونکہ یہاں جو تصادم ہے اس کی جڑیں ہمارے مشترکہ خاندانی نظام میں گہرائی تک جاتی ہیں۔

افسانہ ''آصف جہاں کی بہو'' میں بھی رشید جہاں نے ایک خانگی مسئلے کو ہی افسانے کا موضوع بنایا ہے۔ زچگی کے تفصیلی بیان کے پس منظر میں معاشرتی رسوم و رواج، عورتوں کی گفتگو، ان کا لب و لہجہ اور زبان کے ساتھ ساتھ ہمارے معاشرے کی عورت کے ایک بڑے المیے کو اس افسانے میں پیش کیا گیا ہے۔ یہ المیہ ہے برائے نام جدید طبی سہولیات کی موجودگی یا غیر موجودگی کے ساتھ تخلیق کا کرب جھیلتی عورت پر منڈلاتا موت کا سایہ۔ بچے کی پیدائش کے دوران عورتوں کی موت، تربیت یافتہ لیڈی ڈاکٹروں کی جگہ روایتی قسم کی دائیوں، چند توہمات، کچھ فرسودہ رسم و رواج پر مبنی معاشرہ جسے رشید جہاں نے اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا، ہمیں اس افسانے میں زندہ نظر آتا ہے:

> ''بس بیوی کچھ نہ پوچھو۔۔۔۔۔ تم بیویاں تو جھوٹ موٹ ہاتھ پاؤں پھلا دیتی ہو۔ بچہ تو جبھی ہوگا جب اللہ کا حکم ہوگا۔ میم آ کر کیا بنا لیتی۔ الٹے سیدھے اوزار ڈالنے شروع کر دیتی۔ ذرا دیر ہوئی تو کہنے لگتی ہو، میم کو بلواؤ۔ جب یہ اجڑی میمیں نہ تھیں تو کیا کوئی عورت بچہ ہی نہ جنتی تھی۔۔۔۔۔ دائی نے جلے ہوئے لہجے میں زور زور سے بڑبڑانا شروع کیا۔'' 12ؔ

اس افسانے کی تھیم بے حد خوبصورت ہے بھاوج یا نند کی بیٹی کو بہو بنانے کا خواب، بچہ کی پیدائش کے موقعے پر گھر کی چہل پہل، عورتوں کی آپسی گفتگو، زچہ کا درد سے تڑپنا کراہنا، ناخواندہ دائی کا تعلیم یافتہ لیڈی ڈاکٹر سے خود کو زیادہ تجربے کار سمجھنا، نیگ کے لیے لڑنا، بخشش پر اصرار کرنا یہ تمام صورتیں ایک موثر اور حقیقی معاشرتی فضا کی تشکیل

کرتی ہیں۔ایک ایسا معاشرہ جس کی اپنی روایات اوراپنے توہمات وعقائد ہیں،اگرایک طرف اگرزندگی سے بھرپور ہےتو دوسری جانب جدید تعلیم اوراس کے فوائد کے تعلق سے عدم قبولیت کے سبب جامداورٹھہرا ہوا بھی ہےاوراس جموداورٹھراؤ کا شکارسب سے زیادہ اس معاشرے کی عورت ہوتی ہے۔ دوران زچگی عورتوں کی موت کا مسئلہ اس کہانی کی تہہ میں موجود ہے۔ کبرامرتے مرتے بچتی ہے بلکہ اس کا بچنا ایک معجزہ ہی کہا جاسکتا ہے۔لیکن گھر میں خوشی کا ماحول اس لیے ہے کہ آصف جہاں کو بہو ہاتھ آرہی ہے۔ دردوکرب،خوشی ومسرت،خوف واندیشہ اورمناجات و دعا کےمختلف مناظر کے ساتھ یہ کہانی ایک مکمل اورحقیقی معاشرتی تصویر بن جاتی ہے۔

''وہ''رشید جہاں کی ایک مختصرسی کہانی ہے۔جس میں انھوں نے ایک طوائف کے کردار کوموضوع بحث بنایا ہے جوکوڑھ جیسی بیماری کی شکار ہےاوراس کے سبب اس کی شکل وصورت مسخ ہوکررہ گئی ہے۔اس کے جسم کے اعضا کٹ کٹ کرگررہے ہیں جس کا دل دوز بیان افسانہ نگار نے کہانی کی راوی کی زبانی کیا ہے جو ایک تعلیم یافتہ نوجوان لڑکی ہے جس کا نام صفیہ ہےاور جوابھی ابھی کالج سے نکلی ہےاورلڑکیوں کےاسکول میں پڑھاتی ہے:

> ''میں ایک لڑکیوں کے اسکول میں استانی تھی۔نئی نئی کالج سے نکلی تھی، دنیا میرے سامنے قدموں سے لگی تھی۔مستقبل میرے سامنے مثل چمن کے تھا اور جس کا ہر پودا گلاب اورچنبیلی سے کم نہ تھا۔مجھ کوساری دنیا ایک چاندنی رات اوراس میں دریا کا بہاؤ جوکہیں نرم خرام اورکہیں آبشار معلوم ہوتا تھا۔میں خوش تھی،تکلیف وغم میں جانتی ہی نہ تھی کیا ہوتے ہیں۔'' 13

رشید جہاں کی یہ کہانی اوراسی طرح کی دوسری کہانیاں جن میں رسوم ورواج سے عورتوں کی بے پناہ وابستگی کے پس منظر میں ان کے ہی مختلف النوع المیوں کی تصویرابھرتی ہو،نسائی تخلیقی حسیت کا شناخت نامہ قراردی جاسکتی ہیں۔رشید جہاں کے بیشتر افسانوں کی یہ خوبی ہے کہ ان میں ایک گہرا اور رچا ہوا تہذیبی شعور نظرآتا ہے۔وہ کرداروں کے سماجی رویوں کی تہہ میں کارفرما تہذیبی وتمدنی عوامل کی دریافت بڑی آسانی سے کرلیتی ہیں اوراسی باعث ان کے افسانے قاری کو متاثر بھی کرتے ہیں اورسماجی مسائل کے تئیں اس کی قوت ادراک میں اضافہ

بھی۔یہی سبب ہے کہ آج بھی سماجی حقیقت نگاری کے حوالے سے رشید جہاں کا ایک اہم مقام ہے۔

رشید جہاں تعلیم نسواں کی علمبر دار تھیں۔لڑکیوں کی تعلیم پر انھوں نے بہت زور دیا ہے۔یہ جملے اس نوجوان خاتون کے احساس کی نمائندگی ہی نہیں کر رہے ہیں بلکہ پورے معاشرے کو تعلیم کی اہمیت کا پیغام دیتے ہیں۔صفیہ ایک پڑھی لکھی تعلیم یافتہ خاتون ہے۔ظاہر ہے کہ گھر سے باہر نکلی، تعلیم حاصل کی اور اب درس وتدریس کا کام انجام دے رہی ہے، تب کہیں جا کر اس کے اندر یہ احساس پیدا ہوا۔اس کی ملاقات ایک عورت سے ہوتی ہے جو ماضی میں طوائف رہ چکی ہے۔وہ دوا لینے آئی ہے۔ ہر کوئی اس سے نفرت کرتا ہے، گھبراتا ہے، دتھکارتا ہے۔ڈاکٹر بھی اسے دیکھ کر منھ پھیر لیتی ہے۔گھن تو اسے بھی آتی ہے لیکن اسے دیکھ کر دھیرے سے مسکرا دیتی ہے۔ایک دن وہ بدنصیب عورت چلمن اٹھا کر صفیہ کے دفتر میں داخل ہوتی ہے۔اس کی آمد پر صفیہ کو حیرت تو ہوتی ہے لیکن وہ بہت ہی محبت سے اس سے کہتی ہے کہ تشریف رکھیئے۔ پھر تو اس کا یہ روز کا معمول ہو گیا۔وہ دفتر میں آتی صفیہ اس کو بیٹھنے کو کہتی، وہ ایک پھول میز پر رکھ کر اس کو دیکھتی رہتی۔اس کے اس طرح کالج میں آنے سے دوسری استانیاں صفیہ کو کچھ کہتی تو نہیں بس انگریزی میں بڑبڑاتی رہتی ہیں۔اسکول کی دائی نصیباً بھی اس سے بے حد خار کھاتی ہے۔ایک دن اس عورت نے چھینک کر ناک نکالی اور دیوار سے ہاتھ صاف کرنے لگی، نصیباً یہ موقع ہاتھ سے کیسے جانے دیتی۔وہ جوانوں کی پھرتی سی اٹھی اور اس بدنصیب عورت کو پیٹنے لگی۔نصیباً جو بچوں کو تمیز سکھاتی تھی آج خود ساری تمیز بھول کر وہی گلی والی نصیباً بن جاتی ہے۔افسانہ نگار کے الفاظ میں:

> ''بوا نصیباً وہ ساری تہذیب جو انھوں نے اسکول کی بیس سال کی نوکری میں سیکھی تھی اور جو ہمیشہ لڑکیوں کو تمیز دار بننے کی نصیحت کیا کرتی تھیں آج سب بھول گئیں۔اور وہی گلی والی نصیباً بن گئیں، حرامزادی، رنڈی۔آئی ہے بڑی کرسیوں پر بیٹھنے۔دن لگ گئے، کل چوک میں بیٹھتی تھی۔آج جو کٹ کٹ کر گوشت گر رہا ہے تو چلی ہے بیگم بننے۔'' 14

صفیہ دوڑ کر نصیباً کو روکتی ہے اور جھک کر اس عورت کو اٹھاتی ہے۔وہ رو رہی تھی اور اس کے کان سے خون نکل

رہا تھا۔ روتے ہوئے اس نے صفیہ سے کہا کہ ’’اب تو آپ کو معلوم ہو گیا‘‘ یہ کہہ کر وہ چلی گئی۔ یعنی وہ یہ کہتی ہے کہ اب تو آپ کو میرا راز معلوم ہو گیا کہ میں ایک طوائف ہوں۔ اس طرح افسانہ نگار عورت کی سماجی و بشری تحقیر کی مختلف صورتوں کی عکاسی اپنی کہانیوں میں کرتی ہیں۔

رشید جہاں نے اس وقت کے مسلم گھرانوں کے مسائل، اقدار، توہمات، رسم و رواج، رویہ و فکر، زبان و بیان کی جیسی اچھی اور فطری تصویریں اپنے افسانوں میں کھینچی ہے وہ ان کے افسانے ’’بے زبان‘‘ میں بھی نظر آتی ہیں۔ معاشرتی قیود اور حد بندیوں کے پس منظر میں لکھا گیا یہ افسانہ نوجوان صدیقہ کی کہانی کہتا ہے۔ یہ ایک ایسے گھرانے کی کہانی ہے جہاں نئی تعلیم اور نئی سوچ و فکر سے مکمل طور پر پرہیز ہے۔ لڑکوں اور لڑکیوں کی شادی کرنا ماں باپ کا حق ہے اور ان کی مرضی کی شادی نیز پسند و ناپسند ہی حتمی صورت رکھتی ہے۔ شریک حیات کے انتخاب میں لڑکوں کو بھی آزادی نہیں ہے اور لڑکیوں کا تو کہنا ہی کیا۔ ان کے تعلق سے یہ تصور بھی نہیں کیا جا سکتا کہ شوہر کے انتخاب میں ان کی کوئی مرضی شامل ہوگی۔ یہ افسانہ جس کا بڑا حصہ مختلف خواتین کی آپس میں گفتگو پر محیط ہے، ہمیں یہ بتاتا ہے کہ بیسویں صدی کی ابتدائی چار دہائیوں تک بھی ہندوستانی معاشرے پر مختلف النوع پابندیوں کی گرفت خاصی مضبوط تھی۔ یہ صحیح ہے کہ مسلمانوں اور ہندوؤں دونوں میں ایک جدید تعلیم یافتہ طبقہ وجود میں آ چکا تھا لیکن ابھی وہ اس صورت حال کو پوری طرح بدل نہیں سکا تھا۔ صدیقہ کی ماں ہر نئی فکر اور طریقے کو ناپسندیدگی اور شک کی نظر سے دیکھتی ہے اور اسے ذرا سا بھی صدیقہ کے جذبات و احساسات کا خیال نہیں ہے۔ وہ ہر اس رشتے کو جو صدیقہ کے لیے آتا ہے کسی نہ کسی بات پر ٹھکرا دیتی ہے۔ ایک ایسے معاشرے میں جہاں اولاد کو خود اپنی ازدواجی زندگی کے تعلق سے فیصلے کا حق نہ حاصل ہو اور جہاں اس کے بڑے بھی اس سلسلے میں اپنی روایت پرستی کے باعث مسلسل رکاوٹیں پیدا کرتے ہوں۔ وہاں لڑکیوں کا بڑی تعداد میں گھر کی چہار دیواری میں قید رہ کر خاموش زندگی گزار دینا عین قرین قیاس ہے۔ رشید جہاں کو افسانوں میں مسائل کی عکاسی کے ساتھ ہی عمدہ کردار نگاری اور خواتین کی زبان اور نسائی لب و لہجے پر عبور حاصل ہے۔ یہی سبب ہے کہ ان کا یہ افسانہ بھی ایک بڑے سماجی مسئلے کی عکاسی کے ساتھ اسلوب اظہار کی سطح پر بھی کامیاب ہے۔ افسانے سے ایک اقتباس سے ملاحظہ ہو:

''ہے ہے کہہ کر احمدی بیگم نے سینہ پر زور سے ہاتھ مارا اور لہرا کر بولیں، اوئی زمین نہ پھٹ گئی؛ میں تو بوا صدیقہ کو دو پیسہ کی سنکھیا کھلا کر سلا دوں لیکن یہ کام مجھ سے نہ ہو۔ اے کیا آمنے سامنے بٹھا دیا تھا؟ شاباش ہے اس بے شرمی کو۔ لڑکی کو کمرے میں بٹھا کر لڑکوں کو کواڑوں سے جھنکوا دیا۔ وہ تو خیر سمجھو کہ لڑکا راضی ہو گیا، اور بوا جو وہ راضی نہ ہوتا تو پھر اسی طرح دوسرے تیسرے کو جھنکواتی چلی جاتیں؟ میرا تو ایسی باتیں سن کر رواں رواں کانپتا ہے۔ توبہ اللہ توبہ، خاک چاٹ کر کہتی ہوں۔'' 15؎

مندرجہ بالا اقتباس نسائی اسلوب اظہار کی ایک خوب صورت مثال ہے۔ افسانہ نگار کا کمال یہ ہے کہ اس نے جس معاشرے سے کردار لیا ہے اس کے تہذیبی پس منظر کا پورا خیال رکھا ہے۔ رشید جہاں نے یہ ماحول و معاشرہ نہ صرف یہ کہ اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا بلکہ وہ خود اس کی ایک فرد تھیں اس لیے اس معاشرے کے عام اور بالخصوص عورتوں کے مسائل سے وہ بہ خوبی واقف تھیں۔ یہی سبب ہے کہ جب انہوں نے ان معاشرتی مسائل کی عکاسی اپنے افسانوں میں کی تو ان کے یہاں تصنع کی جگہ واقعیت اور اصلیت کا موجود ہونا عین فطری ہے۔

رشید جہاں کا افسانہ ''چھدا کی ماں'' ان کے دو اور افسانوں ''ساس اور بہو'' اور ''استخارہ'' میں پیش کیے گئے مسائل کی سنگین نوعیت سے پھر ایک بار ہمیں متعارف کراتا ہے۔ چھدا کی ماں اپنے لڑکے کی کئی شادیاں کر چکی ہے۔ وہ کسی بہو کو زیادہ دنوں تک اپنے گھر میں ٹکنے ہی نہیں دیتی۔ اس کے ساتھ ہی اپنے اس عمل کو یہ کہہ کر جائز ٹھہراتی ہے کہ یہ سب کچھ نصیبوں کا پھیر ہے۔ اسے دعا تعویذ میں گہری دلچسپی ہے اور وہ اپنے دشمنوں کو زیر کرنے کے لئے اکثر و بیشتر اس کا سہارا لیتی ہے۔ اس کے یہ دشمن ظاہر ہے کہ عورتیں ہی ہیں یعنی اس کی یکے بعد دیگرے بیاہ کر لائی جانے والی بہوویں کہ جن میں سے ایک کو تڑی پار کرنے کے لیے اس نے مٹرو نام کے ایک عامل کا سہارا لیا تھا:

''بڑ بڑ شاہ کے مجار پر دونا چڑھوائے، وا نے ایک سرمہ بھی دیو کہ چھدا کے بے

بتلائے لگائے دیجیو پھر چھدا کو ڈائن اصلی روپ میں دکھنے لگے گی۔ وہ سرمہ گلتی
سے ڈائن نے لگائے لیو اور چھدا واپہ اور دیوانہ ہو گیو، لگو الٹا موکو مارنے۔ میں
پھر مٹرو کے پاس گئی تو وہ بولو، یہ سالی سیدھے سادھے نہ جائے گی۔ ایک پڑیا
ان نے موکو دی اور کہن کہ چپے سے چھدا کو پھنکائے دیجیو۔'' 16؎

لیکن اس کے بعد بازی پلٹ جاتی ہے۔ افسانے کی راوی جب دوبارہ ماموں کے یہاں چھٹیاں گزارنے آتی ہے تو پتہ چلتا ہے کہ اب جس عورت سے چھدا کی شادی ہوئی ہے اس نے چھدا کی ماں کے سب کس بل نکال دیے ہیں اور اب اس گھر میں بس اس کا راج ہے۔ چھدا بھی اسی کے آگے پیچھے گھومتا رہتا ہے۔ رشید جہاں اس نکتے کو بے حد خوب صورتی سے پیش کرتی ہیں کہ ظلم کو ایک حد تک ہی برداشت کیا جا سکتا ہے۔ اس کے بعد یا تو مظلوم ختم ہو جاتا ہے یا پھر وہ پلٹ کر ظالم کو ختم کر دیتا ہے۔ رشید جہاں کا یہ افسانہ بھی عورت پر ہونے والے مظالم کی ایک کڑی ہے۔ یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ عورتوں پر بیشتر مظالم عورتوں کے ذریعے ہی ہوتے ہیں۔ رشید جہاں نے اپنے کئی افسانوں میں جن سماجی مسائل کی عکاسی کی ہے ان میں سے کئی کا تعلق عورتوں پر عورتوں کے ذریعے ہونے والے مظالم سے ہے۔ عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ جب مرد تخلیق کار خواہ وہ افسانہ نگار ہو یا ناول نگار عورتوں پر ہونے والے ظلم کی عکاسی کرتا ہے تو عموماً ان مظالم کا ذمہ دار زیادہ تر مردوں کو قرار دیتا ہے لیکن جب ایک خاتون تخلیق کار اس موضوع پر قلم اٹھاتی ہے تو وہ تصویر کا دوسرا رخ بھی ہمارے سامنے پیش کرتی ہے یعنی ان مسائل کا بھی ذکر کرتی ہے جو عورتوں کو محض عورتوں کی زیادتیوں کے سبب ہی پیش آتے ہیں۔

جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ رشید جہاں کا افسانہ ''سلمیٰ'' ان کے ایک انگریزی افسانے کا اردو ترجمہ ہے۔ یہ ترجمہ اردو کے بزرگ ناقد پروفیسر آل احمد سرور نے کیا تھا۔ اس لیے ہم اس افسانے کی زبان کو رشید جہاں کی زبان نہیں قرار دے سکتے لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ ترجمے کے دوران آل احمد سرور نے اس بات کا خیال رکھا ہے کہ ترجمہ شدہ افسانے کی زبان اور اسلوب اظہار رشید جہاں کے دوسرے افسانوں کی زبان اور اسلوب اظہار کے قریب ترین ہو اور وہ اس میں بے حد کامیاب بھی نظر آتے ہیں۔ ''سلمیٰ'' بھی انھیں معاشرتی تبدیلیوں کے پس منظر

سے ابھرتی ہوئی کہانی ہے جو اس وقت کے مسلم معاشرے میں پائی جاتی تھیں۔ یہ وہ دور تھا جب سرسید کی تحریک کے زیر اثر مسلمانوں میں جدید اور مغربی تعلیم کا رجحان بڑھ گیا تھا۔ گو کہ ابھی یہ روشنی مسلمان عورتوں تک نہیں پہنچی تھی لیکن مردوں میں ایک جدید تعلیم یافتہ طبقہ وجود میں آ چکا تھا۔ اس دور کے شمالی ہند سے تعلق رکھنے والے مسلم گھرانوں پر اگر نظر ڈالیں تو ایسے بہت سے گھرانے نظر آئیں گے جہاں شوہر انتہائی تعلیم یافتہ، عام طور پر بیرسٹر یا وکیل ہوا کرتا تھا لیکن اس کی شادی اپنے خاندان کی ہی کسی ایسی لڑکی سے ہوتی تھی جو محض روایتی تعلیم کی حامل ہوا کرتی تھی۔ زیر نظر افسانے میں منگنی ہونے کے باوجود سلمٰی اور اقبال پر عائد پابندیاں انھیں ایک دوسرے سے ملنے جلنے نہیں دیتیں۔ جس کے نتیجے میں اقبال کی دلچسپی جمیلہ میں بڑھ جاتی ہے کیوں کہ اس سے ملنے میں کسی قسم کی روک ٹوک نہیں تھی۔ یہی معاملہ جمیلہ کے ساتھ بھی ہوا۔ کس وقت جمیلہ اور اقبال کے درمیان ایک تعلق خاطر پیدا ہو گیا اس کا سلمٰی کو اندازہ تک نہ ہوا اور جب شادی سے دو ہفتے قبل اقبال نے ایک خط کے ذریعے اسے اس راز سے آگاہ کیا تو وہ سکتے میں آ گئی:

> ''جب میں نے تم سے شادی کی حامی بھری اس وقت میں ایک آزاد انسان تھا، ایک آزاد دل کا مالک۔ تمہیں میرے سامنے آنے کی اجازت نہیں تھی جبکہ مجھے جمیلہ کے ساتھ جسے اب میں پیار کرنے لگا ہوں تفریح کا پورا موقع حاصل تھا۔ اس سلسلے میں کسی سے ایک لفظ بھی کہنا ناممکن ہے لیکن میں تمہیں یہ سب بتائے بغیر تم سے شادی نہیں کر سکتا تھا۔ ہم اسی طرح شادی کریں گے اور میں وعدہ کرتا ہوں کہ تمہارے لئے ایک اچھا شوہر ثابت ہوں گا۔'' 17

چونکہ افسانہ نگار نے کہانی کو اس انجام نہیں پہنچایا کہ اس کے بعد سلمٰی نے کیا کیا۔ اس لیے یہ قیاس لگایا جا سکتا ہے کہ اقبال سے اس کی شادی ہو گئی ہو گی اور جمیلہ میں اقبال کی دلچسپی اور اس کا لگاؤ اقبال اور سلمٰی کی ازدواجی زندگی کے درمیان ایک المیے کی صورت میں موجود رہا ہو گا۔ اگر منگنی کے بعد اقبال اور سلمٰی کو آزادی سے ایک دوسرے سے ملنے دیا گیا ہوتا تو شائد دونوں میں ایک ربط باہمی پیدا ہو جاتا جو ان کی ازدواجی زندگی کو ایک مضبوط بنیاد فراہم

کرتا ہےلیکن خودساختہ معاشرتی پابندیوں کے سبب ایسا ہوااوردوانسانوں کی ازدواجی زندگی شروع ہونے سے پہلے ہی ایک ناروا صورت حال سے دوچار ہوگئی۔

رشید جہاں نے سماجی حقیقت نگاری کی اس روایت کو آگے بڑھایا جسے پریم چند نے قائم کیا تھا۔ وہ ابتدا سے ہی ترقی پسند ادبی تحریک اور ملک میں کمیونسٹ پارٹی کی سرگرمیوں میں حصہ لینے لگیں۔صاف ظاہر ہے کہ انہوں جو راستہ اختیار کیا اس سے وہ حقیقی وشعوری وابستگی رکھتی تھیں۔یہی سبب ہے کہ ان کے افسانوں میں ہمیں جو حقیقت نگاری نظر آتی ہے وہ ان کے اپنے مشاہدے کا نتیجہ ہے۔آپ ان کے افسانے پڑھیں خواہ کردار نگاری کے نقطۂ نظر سے یا زبان و بیان یا اسلوب اظہار کے نقطۂ نظر سے آپ محسوس کریں گے کہ رشید جہاں نے اپنے افکار ونظریات سے اگر سمجھوتا نہیں کیا ہے تو ادبی وفنی تقاضوں سے بھی صرف نظر نہیں کیا ہے۔آپ ان کے کرداروں کو دیکھیے وہ ہمارے آپ کے گردوپیش ہی سانس لیتے اور چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ان کرداروں میں زیادہ تعداد عورتوں کی ہے جن کی نفسیات اور سماجی وشخصی رویوں کی رشید جہاں نے صحیح اور سچی تصویریں اپنے افسانوں میں پیش کی ہیں۔ڈاکٹر قمر رئیس کے مطابق:

> ’’ان کے افسانوں میں ہیرو کے بجائے ہیروئین کا کردار ہی نمایاں نظر آتا ہے۔اور یہ ہیروئین پچھلے دور کی ہیروئین کی طرح اخلاق وتہذیب یا صبر وقناعت کی مورتی نہیں نہ ہی مظلومی کا رحم طلب مجسمہ ہے۔اس کے برعکس وہ بڑی خودآگاہ، خودداراور ذہنی طور پر بیدار ہے۔وہ اپنے انسانی حقوق سے باخبراور عملی زندگی میں ان سے اپنی محرومی پر برہم ہے۔وہ چلن اورروایت کو آنکھیں بند کرکے تسلیم نہیں کرتیں۔انہیں عقلیت اور انسانیت کی ایک نئی میزان پر تولتی ہیں۔‘‘ [18]

رشید جہاں کے کرداروں میں نئی اور پرانی نسل کا ٹکراؤ بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔یہ ٹکراؤ دراصل نئی اور پرانی دنیا کا اوراس کے تقاضوں کا ہے جو ہر دور میں ناگزیر رہا ہے۔تاریخ گواہ ہے کہ ہر نئی نسل اپنی پیش رونسل سے کبھی اپنے

اصولوں اور آدرشوں کے لیے اور کبھی نئے اور عصری تقاضوں کی قبولیت وعدم قبولیت کے سبب ٹکراتی رہی ہے۔
رشید جہاں کے افسانوں میں بھی ہمیں یہی صورت حال نظر آتی ہے ۔بحثیت مجموعی رشید جہاں ترقی پسند اردو افسانے کی وہ آواز ہیں جو اس نسائی حسیت کی بھرپور نمائندگی کرتی ہے جس کا خمیر نئی دنیا اور اس کے ان تقاضوں سے اٹھا ہے جو قبولیت کی جگہ انحراف اور صلح کی جگہ ٹکراؤ سے تشکیل پاتے ہیں۔

عصمت چغتائی

اردو افسانے کی ایک اہم اور طاقتور آواز عصمت چغتائی کی ہے۔ انھیں متوسط مسلم گھرانوں میں پائی جانے والی سماجی پابندیوں، جنسی گھٹن اور اقتصادی مسائل کی فطری اور بے رحمانہ عکاسی کے لئے جانا جاتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ان پر فحش نگاری کا الزام بھی لگایا گیا۔ ان کے لب و لہجے پر بھی یہ کہہ کر اعتراض کیا گیا کہ وہ عام نسائی مزاج سے ہٹ کر لکھتی ہیں لیکن اگر بغور دیکھیں تو عصمت بحیثیت خاتون افسانہ نگار ایک ایسے تخلیقی رویے کی نمائندگی کرتی ہیں جو ایک ایسے سماجی شعور کے نتیجے میں پیدا ہوا ہے جسے نئے سماجی رویوں، نظریوں اور تحریکوں نے جنم دیا اور پروان چڑھایا۔ عصمت چغتائی نے اس وقت لکھنا شروع کیا جب عام مسلمان عورتوں میں اپنی موجودہ صورتحال بدلنے کے لیے باقاعدہ کوئی تحریک نہ سہی لیکن ایک عام رجحان ضرور پیدا ہونے لگا تھا۔ خود ان کا تعلق بھی ایک ایسے تعلیم یافتہ گھرانے سے تھا جو نئے نظریات کو بھی قبول کر رہا تھا اور قدیم معاشرتی تصورات کا بھی کسی حد تک اسیر تھا۔ عصمت کا معاملہ یہ تھا کہ وہ بچپن سے مزاجاً ضدی بھی تھیں اور آزاد خیال بھی۔ صنفی برابری پر ان کا اصرار عمر کے اس حصے میں بھی تھا جب عموماً لڑکیاں رومانی تصورات کی اسیر ہوا کرتی ہیں۔ چونکہ وہ بہت سی معاشرتی حد بندیوں کے خلاف ابتدا ہی سے ایک باغیانہ رویہ رکھتی تھیں اس لئے بعد میں ان کا یہی انحرافی رویہ ان کے مزاج و شخصیت کی بھی پہچان بنا اور ان کے افسانوں اور ناولوں کی تخلیقی و ادبی شناخت بھی۔ آپ ان کی پیش رو خواتین افسانہ نگاروں کے افسانے پڑھیے ،خواہ وہ نذر سجاد حیدر ہوں، صغرا ہمایوں مرزا ہوں یا حجاب اسماعیل، یہ سبھی عصمت کے مقابلے میں ایک متوازن لب و لہجے رکھتی ہیں۔ کسی حد تک رشید جہاں نسوانی مسائل کے بیباکانہ اظہار میں ان سے قریب ہیں لیکن عصمت کے زبان کی جو تیزی اور لہجے کی جو کاٹ پائی جاتی ہے وہ دوسری خواتین افسانہ نگاروں کے یہاں نہیں ملتی۔ آخر اس کا سبب کیا ہے کہ عصمت کی نسائی حسیت زیادہ جارحانہ اور بے باکانہ طور پر سامنے آتی ہے۔ جہاں تک ہم غور کرتے ہیں تو ان کے اپنے مزاج کے علاوہ اس کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ وہ معاشرے کا نہیں گھروں کے افسانے لکھ رہی تھیں اور گھروں

کے جن مسائل پر انہوں نے قلم اٹھایا وہ ایسے مسائل تھے جن پر آج تک مرد قلم کاروں نے بھی قلم نہیں اٹھایا تھا۔ یعنی پردہ نشین عورتوں کی گھٹن بھری زندگی، دبی اور کچلی ہوئی جنسی خواہشات اور نفسیاتی و ذہنی کشمکش، متوسط طبقے کی لڑکیوں کی شادیوں کے مسائل، ان کا جسمانی استحصال وغیرہ۔ یہ وہ مسائل تھے جن پر قلم اٹھانے والا تخلیق کار نرم اور سنبھلا ہوا لب ولہجہ اختیار ہی نہیں کرسکتا تھا۔ اس لئے عصمت کے تلخ لب ولہجہ اور سخت زبان واسلوب کو مندرجہ بالا مسائل کی عکاسی کالازمی و منطقی نتیجہ قرار دیا جانا چاہئے۔

گینداان کا پہلا افسانہ ہے۔ یہ افسانہ اپنے اسلوب اظہار کی تیزی و برجستگی اور کسی حد تک جارحیت کے سبب عصمت چغتائی کے مخصوص ڈکشن کا حرف آغاز کہا جاسکتا ہے۔ دو کم عمر لڑکیوں جن میں ایک بیوہ ہے، کی شادی میں باہمی دلچسپی، کھیل کھیل میں دلہن بننا، مانگ میں سندور بھرنا، اور خیالی شوہر کے تصور سے شرمانا اور لجانا اور پھر اس عمل میں بڑے بھیا کا شامل ہونا، گینداا اور ان کے درمیان جذب وکشش، محبت اور پھر جنسی تعلقات کے عمل سے گزرنا، گیندا کا ماں بن جانا، بڑے بھیا کو گھر والوں کے ذریعے دلی بھیج دیا جانا۔ یہ وہ واقعات ہیں جو ایک بڑے سماجی مسئلے کی عکاسی کرتے ہیں۔ اور یہ مسئلہ ہے کم عمر کی شادی اور پھر کم عمر لڑکی کا بیوہ ہو جانا کہ جس سے تقاضا کیا جاتا ہے کہ اب وہ دوبارہ کبھی کسی مرد کی صورت نہ دیکھے۔ لیکن ظاہر ہے کہ یہ کسی طور ممکن نہیں ہوسکتا کیونکہ اس کے اپنے بھی صنفی تقاضے ہیں جن پر کسی طرح کی سماجی پابندی ممکن نہیں ہو پاتی اور جس کے نتیجے میں بغیر شادی کے کسی مرد سے اس کے جسمانی تعلقات اور اس کے بعد ماں بن جانے کو خارج الامکان نہیں قرار دیا جاسکتا۔ عصمت نے اس مسئلہ کو جس طرح دیکھا اور اپنی کہانی میں پیش کیا ہے وہ کوئی مرد تخلیق کار بھی کرسکتا تھا لیکن عصمت چونکہ ایک عورت ہیں اس لیے اگر ہم افسانے کو نسائی حسیت کے حوالے سے دیکھیں تو یہ اندازہ ہوتا ہے کہ بعض مقامات تک شاید مرد تخلیق کی نظر نہیں پہنچ سکتی تھی۔ مثلاً نو عمر بیوہ کا کسی مرد سے اس طرح تعلقات قائم کرنا کہ اس کا یہ عمل ایک طرف خوف و گھبراہٹ کا شکار ہو اور دوسری طرف مرد کی پیش قدمی کو اس کی خاموش تائید بھی حاصل ہو۔ کہانی کی راوی کا بھی کھیل کھیل میں دلہن بننے کے عمل سے گزرنا شادی میں اس کی دلچسپی کو ظاہر کرتا ہے۔ یہ وہی رویہ ہے جو اس تصور کی گود میں پرورش پاتا ہے کہ لڑکی کو ایک دن شادی کر کے دوسرے گھر جانا ہے اس لیے اس کی زندگی کا سب سے بڑا مقصد یہی ہونا

چاہئے کہ وہ خود کو آئندہ پیش آنے والی اس ازدواجی زندگی کے لیے تیار کرے۔اسی لیے بچپن سے ہی لڑکیاں گڑیا سے کھیلنے اور ان کی شادی کرنے کے کھیل کا آغاز کر دیتی ہیں۔اس طرح انہیں ذہنی طور پر اس کے لئے تیار کیا جاتا ہے کہ ان کی تخلیق کا مقصد صرف یہ ہے کہ وہ شادی کریں، گھر بسائیں، شوہر کی خدمت کریں اور انسان کی ایک اور نسل کو وجود میں لائیں۔جبکہ مرد کی شخصیت کی تشکیل میں ہی یہ بات شامل کر دی جاتی ہے کہ اس کی زندگی کا دوسرے اور بھی بہت سے مقاصد ہیں اور بھی میدان ہیں جو اس کی کارگاہ عمل ہوں گے۔اسی لیے افسانے میں بڑے بھیا گیندا کو اپنے بچے کی ماں بنا کر بڑے اطمینان سے دلی چلے جاتے ہیں اور پھر نہ گیندا کی خبر لیتے ہیں اور نہ اپنے اس بچے کی جو گیندا کی کوکھ میں پل رہا تھا۔وقت گزرتا ہے اور گیندا ماں بن جاتی ہے لیکن بڑے بھیا کے گھر والے اسے قبول نہیں کرتے کیونکہ ان کے نزدیک یہ کہاں ضروری تھا کہ اگر نچلے طبقے کی کسی عورت یا لڑکی سے جنسی تعلقات قائم کیے جائیں تو اس سے شادی بھی کی جائے۔

> ''جب بہو کے کا لاکلوٹا بچہ پیدا ہوا تھا جو کچھ دن بعد مر گیا تو کیسے گانے بجانے ہوئے تھے۔بہو کو منوں گھی اور گڑ ٹھنسایا گیا۔اور اب جو گیندا کا اتنا گورا سا بچہ ہوا تو کچھ بھی نہیں۔گیندا پٹی اور بھوکی رکھی گئی اور مرتے مرتے بچی۔تب یہ ننھا سا ٹلو آیا۔للو کے پاس دو ہی کرتے تھے۔ٹھنڈ میں مرا جاتا تھا۔رات بھر روتا تھا۔بہوا سے ہر وقت کوستی تھی کہ مر جائے تو چھٹی ہو جائے۔''19

آپ نے دیکھا کہ چودہ یا پندرہ سال کی لڑکی کی شادی بھی ہوئی، وہ بیوہ بھی ہو گئی اور اس کے بعد بڑے بھیا کے ناجائز بیٹے کی ماں بھی بن گئی لیکن نہ اسے کسی بھی طرح کی سماجی قبولیت ملی اور نہ ہی اسے اس کے وہ حقوق حاصل ہوئے جو اسے ہر حال میں ملنے چاہئیں تھے۔عصمت ایسے ہی انسانیت سوز مظالم اور سنگین نوعیت کے سماجی مسائل کی بے رحمانہ عکاسی اپنے افسانوں میں کرتی ہیں۔

عصمت کا یہی رویہ اور زیادہ بے باکی کے ساتھ ان کے افسانے لحاف میں سامنے آتا ہے۔اس افسانے پر ہونے والے شدید ردعمل سے یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ ہمارے مرد اساس معاشرے نے یہ تصور بھی نہ کیا ہوگا کی

کوئی خاتون تخلیق کار ایسے موضوع پر قلم اٹھا سکتی ہے۔افسانے میں لحاف تشنہ جنسی جذبات کے خلاف شدید رد عمل کا استعارہ بن جاتا ہے۔لحاف میں انھوں نے جس طرح ہم جنسی کے مسئلے کو پیش کیا ہے وہ ان کی جرات مندی کی دلیل ہے۔حالانکہ اس افسانے کو عصمت کا کمزور افسانہ کہا جاتا ہے لیکن سب سے زیادہ موضوع بحث ان کا یہی افسانہ بنا۔چونکہ پہلی بار کسی خاتون افسانہ نگار نے عورتوں میں ہم جنسیت کے میلان پر قلم اٹھایا تھا اور اس کے سماجی محرکات کی جانب بھی اشارے کئے تھے،اس لئے اس افسانے پر ہنگامہ ہونا ضروری تھا۔افسانے کی ابتدائی سطریں ہی قاری کو بتا دیتی ہیں کہ یہ افسانہ مروجہ اور روایتی افسانوں سے الگ اور مختلف ہے:

''جب میں جاڑوں میں لحاف اوڑھتی ہوں تو پاس کی دیوار پر اس کی پرچھائیں ہاتھی کی طرح جھومتی ہوئی معلوم ہوتی ہے اور ایک دم سے میرا دماغ بیتی ہوئی دنیا کے پردوں میں دوڑنے بھاگنے لگتا ہے۔۔۔۔نہ جانے کیا کچھ یاد آنے لگتا ہے۔'' 20؎

ان ابتدائی سطروں کو پڑھ کر قاری فوراً اس تجسس میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ افسانہ نگار کو لحاف دیکھ کر آخر کیا یاد آنے لگتا ہے۔اس طرح عصمت نے افسانے کی ابتدائی چند سطروں کے ذریعے قاری میں جستجو پیدا کر دی کہ وہ پورا افسانہ ضرور اور بغور پڑھے۔ایسا اس لیے بھی ضروری تھا کہ جس موضوع پر یہ افسانہ لکھا گیا ہے وہ موضوع اس وقت تک ہمارے افسانوی ادب کا موضوع نہیں بنا تھا۔ یہ ایک بڑا مسئلہ ہے جو انفرادی و شخصی بھی ہے اور سماجی و معاشرتی بھی۔انفرادی و شخصی اس صورت میں کہ یہ جنسی تشنگی اور عدم تسکین کے سبب سے پیدا ہونے والا مسئلہ ہے اور سماجی و معاشرتی مسئلہ ہم اسے اس لیے کہہ سکتے ہیں کہ اس کے اسباب میں معاشرتی حد بندیاں،عورت کی محکومیت،مردوں کی بالا دستی اور بے جا اخلاقی پابندیاں شامل ہیں۔بیگم جان شوہر کی مسلسل عدم توجہی کہ بنا پر ہم جنسیت کی طرف مائل جاتی ہیں۔جب کہ ان کے شوہر بیوی سے زیادہ نوجوان لڑکوں کے ساتھ خوش رہتے ہیں۔اس طرح یہ دونوں ہی جنسی بے راہ روی کا شکار ہیں لیکن اس صورت حال کے اصل ذمہ دار بیگم جان کے شوہر نواب صاحب ہیں جنھوں نے پختہ عمر کے باوجود ایک نوعمر لڑکی یعنی بیگم جان سے نہ صرف یہ کہ شادی کی بلکہ بحیثیت شوہر زوجیت کے فرائض ادا کرنے

سے بھی قاصر رہے۔ چونکہ یہ شادی بے جوڑ تھی اس لیے اس کا لازمی نتیجہ اسی طرح کے غیر فطری جنسی تعلقات کی شکل میں ہی سامنے آئے گا۔ شوہر کی مسلسل بے اعتنائی نے بیگم جان کو اپنی خادمہ ربو میں دلچسپی لینے پر مجبور کر دیا اور پھر یہی دلچسپی ہم جنسیت میں تبدیل ہو گئی۔ ہمارا اخلاق زدہ معاشرہ فوراً ہی اس عمل کے لیے بیگم جان کو قصوروار ٹھرائے گا لیکن اس عمل کا اصل سبب تو بیگم جان کی بے جوڑ شادی ہے، جسے ہم اپنے معاشرے کا ایک بڑا سماجی مسئلہ قرار دے سکتے ہیں کیونکہ عام طور پر اس طرح کی بے جوڑ شادیوں کے پس پشت کبھی غربت و افلاس اور کبھی جہالت و تعلیمی پسماندگی کارفرما ہوتی ہے۔ اس طرح یہ مسئلہ انفرادی و شخصی بھی ہے اور سماجی و معاشرتی بھی۔ عصمت کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اسے محض ایک شخصی و انفرادی رویے کی صورت میں نہیں پیش کیا بلکہ اس کے سماجی محرکات کی جانب بھی اشارے کیے ہیں۔ افسانہ پڑھ کر قاری کو اس طرح کے رشتوں سے نفرت کے باوجود بیگم جان سے ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔ وہ ایک ایسی مظلوم عورت کی شکل میں ہمارے سامنے آتیں ہیں جو ایک بڑے سماجی مسئلے کا شکار ہے۔ افسانہ نگار کے الفاظ میں:

> ''اب بھی جب کبھی میں ان کا چہرہ یاد کرتی ہوں تو دل گھبرانے لگتا ہے ان کی آنکھوں کے پپوٹے اور وزنی ہو گئے۔ اوپر کے ہونٹ پر سیاہی گھری ہوئی تھی۔ باوجود سردی کے پسینے کی ننھی ننھی بوندیں ہونٹوں اور ناک پر چمک رہی تھیں۔ ان کے ہاتھ ٹھنڈے یخ تھے مگر نرم جیسے ان پر کی کھال اتر گئی ہو۔ انھوں نے شال اتار دی تھی اور کارگے کے مہین کرتے میں ان کا جسم آٹے کی لوئی کی طرح چمک رہا تھا۔ بھاری جڑاؤ سونے کے بٹن گریبان کی طرف جھول رہے تھے۔ شام ہو گئی تھی اور کمرے میں اندھیرا گھٹ رہا تھا۔ مجھے ایک نامعلوم ڈر سے وحشت سی ہونے لگی۔ بیگم جان کی گہری آنکھیں رونے لگیں، وہ مجھے ایک مٹی کے کھلونے کی طرح بھینچ رہی تھیں۔'' 21؎

مندرجہ اقتباس ایک ایسی عورت کی بخوبی عکاسی کرتا ہے جو جنسی عدم تسکین کا شکار ہے۔ عصمت نے اس مسئلے

کو سنجیدگی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ پورا افسانہ پڑھ ڈالیے کہیں بھی تلذذ کا احساس نہیں پیدا ہوتا بلکہ ایک بڑے سماجی المیے کی مکمل تصویر ابھر کر سامنے آتی ہے جو قاری کو اس بات کی دعوت دیتی ہے کہ اس صورت حال کے خلاف آواز اٹھائی جائے۔ ہم بیگم جان سے نفرت نہیں کریں بلکہ اس صورتحال کو بدلنے کی کوشش کریں جو بیگم جان جیسی عورتوں کو اس طرح کی جنسی کجروی کا شکار بناتی ہے۔ بیگم جان کا یہ عمل اس دبی کچلی اور نا آسودہ جبلت کا نتیجہ ہے جو شوہر کی مسلسل بے توجہی کے سبب پیدا ہوتی ہے۔ یہ ایک ایسا موضوع ہے جس پر منٹو بھی افسانہ لکھ سکتے تھے لیکن کیا وہ بیگم جان کی نا آسودہ جنسی خواہشات کے پیدا کردہ اس کرب کو اس قدر فطری طور پر تمام تر جزئیات کے ساتھ پیش کر سکتے جس طرح عصمت نے کیا ہے ظاہر ہے کہ نہیں۔ چونکہ کسی عورت میں جنسی تسکین کے فقدان کے سبب جو نفسیاتی Abnormality پیدا ہوتی ہے اسے ایک خاتون تخلیق کار زیادہ بہتر طور پر محسوس بھی کر سکتی ہے اور اپنے تخلیقی عمل کا حصہ بھی بنا سکتی ہے۔ دیوار پر لحاف کے سائے کا ہاتھی کی شکل لے لینا بے پناہ معنویت رکھتا ہے یہ اس قوت و طاقت کا استعارہ ہے جو ایک عورت کو جنسی تسکین بھی فراہم کرتی ہے اور اس کا تحفظ بھی کرتی ہے۔ اس طرح عصمت میں نسائی لب و لہجے اور نسائی مسائل کی عکاسی کے ساتھ افسانوی اسلوب اظہار کے علامتی پہلو کو بھی ذہن میں رکھا ہے۔ دراصل ان کے یہاں جو نسائی حسیت پائی جاتی ہے وہ محض دبے کچلے جذبوں کا اظہار نہیں بلکہ اس میں حالات سے متصادم ہونے کی قوت اور تیزی بھی پائی جاتی ہے۔ عصمت پر یہ الزام لگایا گیا ان کا لہجہ قدر غیر متوازن اور بیانیہ فحاشی کو فروغ دیتا ہے۔ دراصل یہ تیزی وطراری ان کے اپنے مزاج کے سبب تھی۔ وہ چغتائی مغلوں کے خاندان سے تعلق رکھتی تھیں اور یہ خاندانی گرم مزاجی ان کے لب و لہجے میں بھی نظر آتی ہے۔ وہ ظلم کو دیکھ کر محض خاموش نہیں بیٹھ جاتیں بلکہ اپنی پوری قوت کے ساتھ اس سے ٹکرانے کا حوصلہ بھی رکھتی ہیں۔

افسانہ ''چوتھی کا جوڑا'' عصمت کو ایک پختہ افسانہ نگار کی صورت میں سامنے لاتا ہے۔ یہ افسانہ ایک ایسے بڑے سماجی المیے کی عکاسی کرتا ہے جو اقتصادی مسائل کی وجہ سے نوجوان لڑکیوں کی شادی نہ ہونے اور ان کے جسمانی استحصال کا پیدا کردہ ہے۔ اس افسانے میں عصمت کی حقیقت نگاری عروج پر ہے۔ بی اماں کی شہرت پورے محلے میں اس بناء پر ہے کہ وہ کم سے کم کپڑے میں بھی جوڑا تیار کر دیتی ہیں۔ محلے کی لڑکیاں بالیاں کپڑوں کے

چھوٹے چھوٹے ٹکڑے لے کر ان کے پاس آتیں اور بی اماں ان کا مسئلہ حل کر دیا کرتیں۔ افسانے سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''آج تو سفید گزی کا ٹکڑا بہت ہی چھوٹا تھا اور سب کو یقین تھا کہ آج تو کبریٰ کی ماں کی ناپ تول ہار جائے گی، جب ہی سب دم سادھے ان کا منہ تک رہی تھیں۔ کبریٰ کی ماں کے پُر استقلال چہرے پر فکر کی کوئی شکن نہ تھی، چار گرہ گزی کے ٹکڑے نگاہوں سے بیونت رہی تھیں۔ لال ٹول کا عکس ان کے نیلگوں زرد چہرے پر شفق کی طرح پھوٹ رہا تھا اور اداس اداس گہری جھریاں اندھیری گھٹاؤں کی طرح ایک دم اجاگر ہو گئیں جیسے گھنے جنگل میں آگ بھڑک اٹھی ہو۔ اور انہوں نے مسکرا کر قینچی اٹھالی۔'' 22ؔ

بی اماں کو بس اپنی بڑی بیٹی کبریٰ کی شادی کی فکر کھائے جاتی تھی، چنانچہ جب ان بھانجہ راحت پولیس ٹریننگ کے سلسلے میں کچھ دنوں کے لئے ان کے گھر رہنے آیا تو بی اماں کو ایسا لگا جیسے بیٹی کی برات دروازے آ لگی ہو، انہیں ہول پڑ گئی کہ شادی کا انتظام کس طرح ہوگا۔ کبریٰ راحت کی مہمان نوازی میں لگ گئی اور اب اس کا یہی ایک کام رہ گیا کہ ہر وقت باورچی خانے میں گھسی رہے اور راحت کے لئے انواع واقسام کے کھانے تیار کرتی رہے یا پھر اس کے میلے کپڑے دھوتی رہے۔ لیکن راحت کی حریص نظریں کبریٰ کی چھوٹی بہن جمیلہ کے دلکش سراپے پر جمی رہتیں اور وہ کبریٰ کی جانب ملتفت بھی نہیں ہوتا تھا۔ بلا آخر بی اماں کا بھانجا راحت کبریٰ کے ہاتھوں کے لذیذ کھانے کھا کر اور اس کی چھوٹی بہن جمیلہ کا جوہر عصمت لوٹ کر چلا جاتا ہے۔ یہ وہی راحت تھا کہ جس کی آمد نے یہ امید جگا دی تھی کہ اب کبریٰ کی شادی کا مسئلہ حل ہو گیا۔ کہانی میں یہ سماجی المیہ اس وقت انتہائی قوت سے سامنے آتا ہے جب دق کی شکار کبریٰ مر جاتی ہے اور اس کے لئے چوتھی کا جوڑا تیار کرنے کا ارمان دل میں لئے کپڑوں کی تراش وخراش میں ماہر بی اماں کو اس کا کفن تیار کرنا پڑتا ہے:

''بی اماں نے آخری ٹانکا بھر کر ڈورا توڑ لیا۔ دو موٹے موٹے آنسو ان کے

روئی جیسے نرم گالوں پر دھیرے دھیرے رینگنے لگے۔ان کے چہرے کی شکنوں میں سے روشنی کی کرنیں پھوٹ نکلیں اور وہ مسکرادیں جیسے آج انہیں اطمنان ہوگیا کہ ان کی کبریٰ کا سوہا جوڑا بن کر تیار ہوگیا اور کوئی دم میں شہنائیاں بج اٹھیں گی۔'' 23ے

طنزیہ انداز بیان، لہجے کے تیکھے پن اور باغیانہ خیالات و جذبات نے اس افسانے کو شاہکار کا درجہ دے دیا ہے۔عصمت چونکہ خود ایک خاتون ہیں اس لیے جس فن کارانہ طور پر انہوں نے ایک بے زبان لڑکی کے جذبات و احساسات کی تصویر کشی کی ہے وہ شاید کسی مرد تخلیق کار سے اس طرح ممکن نہ ہو پاتی۔ باوجود تلخ و تند لہجے اور جارحانہ اسلوب اظہار کے جو نرمی اور کیفیت عصمت نے پیدا کی ہے وہ ان کے اس افسانے کی تاثراتی فضا کو بے حد فطری بنا دیتی ہے۔ڈاکٹر صغرا مہدی رقم طراز ہیں:

''عصمت میں افسانہ نگاری کی بے پناہ صلاحیت تھی ،زبان پر قدرت تھی،مشاہدہ تیز تھا۔ان کی تیز نظریں دور سے اپنے شکار کو دیکھ لیتی ہیں اور وہ اس کو اپنی گرفت میں لے کر اس پر عمل جراحی شروع کر دیتی ہیں۔ بظاہر وہ بے درد جراح نظر آتی ہیں لیکن اصل میں انہیں اپنے شکار سے شدید ہمدردی ہوتی ہے۔اس کی بے بسی پر ان کا دل خون روتا ہے۔ وہ اس پر روتی نہیں،اس سے اظہار ہمدردی بھی نہیں کرتیں بلکہ ان کو اس صورت حال پر شدید غصہ آتا ہے کہ ایسا کیوں ہے۔مگر پڑھنے والے کو اس سے شدید ہمدردی کا احساس ہوتا ہے اور اس صورت حال کے خلاف ایک نفرت اور غصے کا احساس بھی۔ یہ کیفیت چوتھی کا جوڑا میں رہی ہے، بیکار میں بھی ہے، گیندا، بدن کی خوشبو اور ان کے مشہور و بدنام ترین افسانے لحاف میں بھی۔'' 24ے

عصمت مزاجاً سخت ہونے کے باوجود لطیف انسانی جذبات و احساسات کا گہرا شعور رکھتی ہیں اور رشتوں کی

نفسیات اور باہمی ربط وتعلق سے بھی واقف ہیں ۔اس کی ایک مثال ہمیں ان کے افسانے بچھو پھوپھی میں بھی ملتی ہے۔ یہ ایک قسم کا سوانحی افسانہ ہے۔گمان غالب ہے کہ بچھو پھوپھی کے پردے میں عصمت نے اپنی پھوپھی کو پیش کیا ہے۔افسانے کی ابتدامیں اپنے دادیہالی اورنہالی خاندان کا پس منظران الفاظ میں بیان کرتی ہیں، اقتباس:

''ددھیال والے باہر سے سب سے آخری کھیپ میں آنے والوں میں سے تھے۔ذہنی طور پر ابھی تک گھوڑوں پرسوار منزلیں مار رہے تھے۔خون میں لاوا دہک رہاتھا۔کھڑے کھڑے تلوار جیسے نقوش،لال فرنگیوں جیسے منہ،گریلوں جیسی قد وقامت،شیروں جیسی گرجدار آوازیں،شہتیر جیسے ہاتھ پاؤں ۔اورنھیال والے، نازک ہاتھ پیروں والے،شاعرانہ طبیعت کے، دھیمی بولنے چالنے کے عادی ۔زیادہ تر حکیم ،عالم اور مولوی تھے جبھی محلے کا نام حکیموں والی گلی پڑ گیا تھا۔'' 25ے

چونکہ پھوپھی بادشاہی یعنی بچھو پھوپھی چغتائی مغلوں کے خاندان سے تھیں لہذاان کا مزاج بھی اپنے اجداد کی طرح ویسا ہی تھا۔ وہ قد میں پانچ فٹ سے زیادہ لمبی چوڑی ایک ایسی خاتون تھیں جو چھیڑے جانے پر اپنے بھائی اوران کے سسرالی خاندان کو گالیوں اور کوسنوں سے نوازتی ہیں تو گھر میں سناٹا چھا جاتا ہے۔عصمت کے بقول جب ابا انہیں چھیڑتے اوران کی اس سوتن کی خیریت دریافت کرتے جو ذات کی مہترانی تھی اور جس سے ان کے شوہر نے شادی کر لی تھی تو ایک طوفان آجاتا۔بچھو پھوپھی کا غیض وغضب پھٹ پڑتا اور وہ بھائی ، بھاوج اور دوسرے اہل خاندان کو بے نقط سناتیں۔ بھاوج چونکہ انتہائی نرم مزاج اورشیخ سلیم چشتی کے خاندان سے تعلق رکھنے والی صوفی منش خاتون تھیں اس لیے وہ اپنی نند کی ان باتوں کوسن کر کانوں میں انگلیاں دے لیتیں۔ بادشاہی پھوپھی کی گالیاں اور کوسنے جاری رہتے اورگھر کے سارے لوگ چپ چاپ سنتے رہتے ۔افسانے میں ایک اہم موڑ اس وقت آتا ہے جب ابا میاں پر فالج کا حملہ ہوتا ہے اوران سے برسوں پہلے اپنے تمام تر تعلقات منقطع کرچکی بادشاہی پھوپھی بلبلاتی ، چھاتی کوٹتی ،سفید پہاڑ کی طرح بھونچال لاتی ہوئی اپنے بیمار بھائی کی اس ڈیوڑھی پرآجاتی ہیں جہاں اب تک

انہوں نے قدم نہیں رکھا تھا اقتباس:

''پھوپھی بادشاہی باوجود بالوں کے وہی منی سی بچھو لگ رہی تھیں جو بچپن میں بھائیوں سے مچل مچل کر بات منوالیا کرتی تھیں۔ان کی شیر جیسی خرانٹ آنکھیں ایک میمنے کی معصوم آنکھوں کی طرح سہمی ہوئی تھیں۔بڑے بڑے آنسو ان کی سنگ مرمر کی چٹان جیسے گالوں پر بہہ رہے تھے۔۔۔۔۔انہوں نے گرجنا چاہا مگر کانپ کر رہ گئیں، یااللہ! میری عمر میرے بھیا کو دے دے۔۔۔یا مولا۔۔۔اپنے رسولؐ کا صدقہ۔وہ اس بچے کی طرح جھنجھلا کر رو پڑیں جسے سبق یاد نہ ہو۔'' 26ؐ

عصمت چغتائی نے ایک اہم اور انتہائی طاقتور نسائی جذبے کی عکاسی جس فطری اور حقیقی اسلوب اظہار میں کی ہے وہ اس افسانے کی سب سے بڑی خوبی ہے۔یہ نسائی جذبہ بہن کی اپنے بھائی سے بےلوث اور بےغرض محبت کا جذبہ ہے جسے ایک خاتون افسانہ نگار ہی اس موثر طریقے سے پیش کر سکتی تھی۔ بچو پھوپھی یا بادشاہی خانم جیسی سخت مزاج اور غصہ ور خاتون جس نے اپنے بھائی سے برسوں پہلے تعلقات ختم کر لئے تھے، بھائی کی بیماری کی خبر سنتے ہی دوڑ پڑتی ہے اور رو رو کر اس کی سلامتی کی دعائیں مانگتی ہے۔یہ وہ انسانی جذبے ہیں جنہیں ایک ماہر فن تخلیق کار ہی اس طرح پیش کر سکتا ہے چوں کہ عصمت خود ایک عورت ہیں اس لئے عورت کے مادرانہ جذبوں کی مختلف صورتوں کو ان سے زیادہ بہتر طریقے پر کون پیش کر سکتا تھا۔

نسائی جذبات واحساسات کی ایک اور کامیاب تصویر کشی عصمت کے افسانے جڑیں میں کی گئی ہے تقسیم ہند اور اس کے بعد کے ہولناک فسادات کے پس منظر میں لکھا گیا یہ افسانہ ایک ایسی سماجی صورتحال کو ہمارے سامنے پیش کرتا ہے جس میں برسوں کے تعلقات، آپسی بھائی چارے، رشتوں اور ناتوں کا بکھراؤ یا اس قدر تیزی سے ہوتا ہے کہ یہ فیصلہ کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ ان سب کا ذمہ دار کون تھا سیاستداں، عوام یا ملک ملک کو چھوڑ کر جانے والے سفید فام حکمراں، جو بھی رہا ہو لیکن انسانی قدروں اور آپسی بھائی چارے کی ایسی بدترین شکست اس سے پہلے نہیں دیکھی گئی

تھی۔ برصغیر کے دو بڑی قومیں اپنا وطن، اپنے لوگ، اپنا گھر چھوڑ کر، ادھر سے ادھر ہجرت کر رہے تھے۔ ہندو ہندوستان کی طرف اور مسلمان پاکستان کی جانب بھاگے یا بھگائے جا رہے تھے۔ اس ہمہ گیر ہجرت کے دوران بوڑھی اماں اپنی ڈیوڑھی اور اپنا گھر چھوڑنے کو تیار نہیں تھیں۔ انھیں نہ ہندوستان سے مطلب تھا اور نہ پاکستان سے، نہ وہ کانگریس کو جانتی تھیں اور نہ مسلم لیگ کو۔ وہ تو بس اس گھر کو جانتی تھیں جہاں وہ بیاہ کر آئیں، جہاں ان کے بچوں نے جنم لیا اور پچاس برس کی ازدواجی زندگی گزارنے کے بعد جس گھر میں ان کے شوہر نے ان کا ساتھ چھوڑا۔ انہیں تو اپنی کل دنیا یہی گھر لگتا تھا۔ اپنی زمین اور اپنی جڑوں سے جڑے رہنے کا یہ جذبہ مرد کا بھی ہوسکتا ہے لیکن شاید اس میں اس قدر گہرائی نہیں ہوگی جو کسی عورت کے جذبے میں ہوگی کیونکہ مرد کا تعلق تو باہر کی دنیا سے بھی ہوتا ہے لیکن بیسویں صدی کی چوتھی دہائی کہ اس پردہ نشین عورت نے تو اپنے گھر کے علاوہ اور کچھ نہیں دیکھا تھا پھر وہ اسے چھوڑ کر جانے پر کیسے آمادہ ہوتی:

''اماں ڈھنڈھار صحن میں آ کر کھڑی ہوئیں تو ان کا بوڑھا دل ننھے بچے کی طرح سہم کر کمھلا گیا جیسے چاروں طرف سے بھوت آن کر انہیں دبوچ لیں گے۔ چکرا کر انہوں نے کھمبے کا سہارا لیا، سامنے نظر اٹھی تو کلیجہ اچھل کر منہ کو آیا۔ یہی تو وہ کمرہ تھا جسے دولہا کی پیار بھری گود میں لانگ کر آئی تھیں۔ یہیں تو کمسن خوف زدہ آنکھوں والی بھولی سی دلہن کے چاند سے چہرے پر سے گھونگھٹ اٹھا۔ وہ سامنے بازو کے کمرے میں پہلوٹھی کی بیٹی پیدا ہوئی تھی۔۔۔۔۔۔دس گوشت پوست کی مورتیوں نے، دس انسانوں نے اسی مقدس کمرے میں جنم لیا تھا۔۔۔۔۔۔کمرہ پڑا بھائیں بھائیں کر رہا تھا۔ دہشت زدہ ہو کر وہ لوٹ پڑیں مگر چھوٹے ہوئے تخیل کے قدم نہ لوٹا سکیں، وہ دوسرے کمرے میں لڑکھڑا گئیں۔ یہیں تو زندگی کے ساتھی نے پچاس برس کے نباہ کے بعد منہ موڑا تھا۔۔۔۔۔۔پیروں نے جواب دے دیا اور وہیں بیٹھ

گئیں جہاں میت کے سرہانے دس برس ان کپکپاتے ہاتھوں نے چراغ جلایا تھا۔ پر آج چراغ میں تیل نہ تھا اور بتی بھی ختم ہو چکی تھی۔'' 27ے

اماں کسی بھی صورت میں اپنا گھر چھوڑ کر پاکستان نہ جانے کا فیصلہ کرتی ہیں اور یہ فیصلہ ایک عورت ہی کر سکتی ہے کہ وہ مرد سے زیادہ اپنی جڑوں کو پہچانتی ہے۔ چونکہ عورت ہی ماں بنتی ہے اس لیے وہ مردوں کے مقابلے میں زیادہ جذباتی وحساس ہوتی ہے اور یہ جذباتیت اور حسیت ہی اس کی قوت بھی ہے اور کمزوری بھی۔ مرد اس کی اسی جذباتیت سے فائدہ اٹھاتا ہے اور اس کا استحصال کرتا ہے لیکن جذبے کی یہی فراوانی گوشت وپوست کے ایک کمزور وجود کو پال پوس کر ایک مکمل انسان بنانے کے عمل کو آسان وممکن بناتی ہے۔ چونک تخلیق کے کرب سے عورت کو گزرنا پڑتا ہے اس لیے وہ ہر حال میں اپنے گھر اور اس کے افراد کو بچا کر محفوظ رکھنا چاہتی ہے۔ تقسیم ہند ایک بڑا سماجی حادثہ تھا۔ یہ ایک ایسا سیلاب تھا جو سب کچھ بہا کر لے جانا چاہتا تھا۔ ایسے میں بوڑھی اماں جیسی کوئی عورت ہی اپنے گھر اور گھر والوں کو یکجا رکھ سکتی تھی۔ گھر کے سب لوگوں نے گھر ہی کیا ملک چھوڑنے تک کا فیصلہ کر لیا تھا لیکن بوڑھی اماں اس پر تیار نہیں تھی کیونکہ وہ ایک عورت تھی، ایک ماں تھی جو اپنی جڑوں سے اتنی آسانی کے ساتھ الگ نہیں ہوسکتی تھی۔۔ اس طرح یہ افسانہ ایک اہم اور بڑے سماجی مسئلے کی عکاسی کے ساتھ ہی ایک عورت پر اس کے اثرات کی تصویر کشی بھی کرتا ہے۔

ساس اور بہو کی باہمی رنجشوں اور چپقلشوں نیز بہو پر ساس کے مظالم کی عکاسی ہمارے ادب سے لے کر فلموں تک ہوتی آئی ہے یہ صحیح ہے کہ یہ صورت حال دوطرفہ ہوسکتی ہے بلکہ اکثر ہوتی بھی ہے کہ ساس خود بہو کے ظلم اور اس کی زیادتیوں کی شکار ہو۔ ادیب بھی معاشرے کا ہی ایک فرد ہوتا ہے وہ معاشرے کی ایک مکمل تصویر اپنی تخلیقات میں پیش کرتا ہے۔ ساس اور بہو کا مسئلہ جب کسی خاتون تخلیق کار کی تخلیق کا موضوع بنتا ہے تو عام طور پر یہ دیکھا گیا ہے کہ بہو پر ساس کے مظالم کی ہی کہانی کہی جاتی ہے۔ عصمت نے اس مسئلہ کو معروضیت کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ انہوں نے معاشرے کے ایک ماہر نبض شناس کی حیثیت سے تصویر کے دوسرے رخ کو بھی دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ نوجوان اور کم سن بہو کی طفلانہ شرارتوں سے عاجز آ کر اس کی ساس دوسری روایتی ساسوں کی طرح

ہی اسے برا بھلا کہتی رہتی ہے۔ وہ لڑکے سے اس کی بدسلیقگی کی شکایت کرتی ہے۔ اپنے بیٹے کا اس کی طرف جھکاؤ دیکھ کر چراغ پا بھی ہو جاتی ہے لیکن جب میاں بیوی کی آپسی چھیڑ چھاڑ سے تنگ آ کر بہو کو گلاس کھینچ کر مارتی ہے اور بہو کی انگلی میں چوٹ آ جاتی ہے تو وہ گھبرا اٹھتی ہے اور بیٹے کی لاتعلقی پر اس کو سرزنش کرتے ہوئے ڈاکٹر کو دکھانے کے لئے کہتی ہے۔ ہم اس کے اس رویے سے شاید یہی نتیجہ اخذ کریں کہ وہ محض بیٹے کے غصے سے بچنے کے لیے ایسا کہہ رہی ہے لیکن عصمت نے بے حد خوبی سے ہمیں یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کی تصویر کا دوسرا رخ بھی ہوا کرتا ہے، اقتباس:

''ائی یہ خون کیسا ؟ پر بہو روٹھ کر پھر کھمبے سے لگ کر بیٹھ گئی اور خون بہنے دیا ۔اے میں کہتی ہوں ادھر آ دیکھو تو خون کیسا ہے بوڑھیا نے پریشانی چھپا کر کہا بہو ہلی بھی نہیں ۔دیکھو تو کیسا جیتا جیتا خون نکل رہا ہے اصغر اٹھ تو ذرا اس کے پیر پر ٹھنڈا پانی ڈال۔'' 28ے

آپ نے دیکھا کہ وہی ساس جو ابھی بہو کو بے نقط سنا رہی تھی اس کے پیر کے انگوٹھے سے خون بہتا دیکھ کر بے قرار ہو جاتی ہے۔ ہوسکتا ہے کہ اصغر کی ماں کے اس رویے کو ریا کاری پر مبنی سمجھا جائے لیکن کہانی کے اس حصے میں جو لطیف اشارے موجود ہیں ان سے پتہ چلتا ہے کہ واقعتاً ایسا نہیں ہے۔ ساس بھی آخر ایک عورت ہی ہے جو کسی کو تکلیف میں مبتلا نہیں دیکھ سکتی کیونکہ اس کی فطرت میں جو نرمی اور طبیعت میں جو گداز ہے وہ اکثر و بیشتر ظاہر ہو ہی جاتا ہے۔ اگر یہ رویہ ساس کی ریا کاری پر مبنی ہوتا تو افسانہ نگار نے افسانے کا اختتام ان سطروں پر نہ کیا ہوتا:

''بہو ناک چھپا چھپا کر فتح مندانہ طریقے پر ہنستی رہی اور اصغر اپنے نیل پڑے ہوئے کندھے کو سہلا سہلا کر غراتا رہا ساس وضو کے آخری مراحل طے کر رہی تھی اور آسمان کی طرف دیکھ دیکھ کر کچھ بڑ بڑاتی رہی شائد بے حیا بہو کو کوس رہی ہوگی۔'' 29ے

ایک بہترین سماجی حقیقت نگار کی حیثیت سے عصمت نے سماج کے ہر مسئلے کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا

ہے۔ظاہر ہے ان تمام مسائل کی عکاسی انھوں نے اپنی تخلیقات میں عام طور پر عورت کے حوالے سے کی ہے۔ان کے افسانوں کی عورت بالعموم متوسط طبقہ کے مسلم گھرانے سے تعلق رکھتی ہے۔اس عورت کے اپنے مسائل ہیں اور ان مسائل کے زیر اثر تشکیل پانے والی اس کی اپنی نفسیاتی اور جذباتی صورتحال۔اس کے مسائل مختلف النوع لیکن ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔خواہ وہ جہیز کا مسئلہ ہو یا بے میل شادی کا، سماجی عدم تحفظ کا مسئلہ ہو یا بے جا پابندیوں کا، افلاس کا مسئلہ ہو یا جنسی جذبات کی عدم تسکین کا، ان تمام مسائل کا شکار ان کے افسانوں کی عورت نظر آتی ہے۔عصمت قاری کو ان مسائل کی طرف متوجہ کرنا چاہتی ہیں اور ان کی خواہش ہے کہ عورت پر ہونے والے مظالم اور اس پر عائد بیجا سماجی پابندیاں ختم ہوں۔وہ بھی مردوں ہی کی طرح انسان ہے اور اسے ایک نارمل انسان کی سطح پر ہی جینا چاہیے۔سلیم آغا قزلباش رقم طراز ہیں:

> ''عصمت کے افسانوں کی عورت جن اوصاف کے ساتھ جلوہ گر ہوئی ہے۔افسانے کے آخر تک اپنے کرداری اوصاف سے انحراف نہیں کرتی، بلکہ اس کے کرداری اوصاف بتدریج اپنے مخفی البعاد کو آشکار کرتے چلے جاتے ہیں۔عصمت کے افسانوں کی عورت کا کردار، کردار کے قدیم تصور سے ہٹا ہوا ہے۔'' 30

عورت کو درپیش بہت سے مسائل ہیں جن میں اس کی بے میل شادی کا مسئلہ بھی ہے۔عام طور پر یہ دیکھا گیا ہے کہ بڑے عمر کے مردوں سے کم سن لڑکیوں کی شادی کر دی جاتی ہے اور پھر اس کے غلط نتائج سامنے آتے ہیں جو لڑکیوں کو ہی بھگتنے ہوتے ہیں۔افسانہ ''امر بیل'' کی رخسانہ ایک ایسے ہی المیہ کا شکار ہے۔شوہر کی بڑھتی ہوئی عمر اور خراب ہوتی ہوئی صحت کے مقابلے میں اس کی پروان چڑھتی جوانی اس کے لیے عذاب بن جاتی ہے۔دونوں کی عمروں کا فرق شوہر کے دل میں شک وشبہے کے اور گھر کی دوسری عورتوں کے دلوں میں رشک وحسد کے کتنے ہی طوفان برپا کر دیتا ہے۔شوہر اس پر بدکاری کا الزام لگاتا ہے اور اس کی بہنیں زبردستی رخسانہ کے حسن کو خاک میں ملا دینا چاہتی ہیں۔اسے مشورہ دیا جاتا ہے کہ وہ ہر وہ طریقہ اختیار کرے جس سے اس کی عمر زیادہ لگے لیکن ایسا نہیں ہوتا

اور یہی رخسانہ کا المیہ ہے۔ باوجود تمام تر کوشش کے اس کی اور شوہر کی عمر کا فرق کم نہیں ہوتا اور محض اس مسئلے کی وجہ سے اس کی زندگی ایک ایسے بحران کا شکار ہو جاتی ہے جو شوہر کی موت کے بعد بھی ختم نہیں ہوتا:

''ایسا معلوم ہوتا تھا ان کی عمر اڑیل ٹٹو کی طرح ایک جگہ جم گئی ہے اور آگے کھسکنے کا نام ہی نہ لیتی۔ نند دوں کے دل پر آرے چلتے۔ ویسے بھی جب اپنے ہاتھ پیر تھکنے لگیں تو جوانوں کی شوخیاں، منہ زور گھوڑے کی دولتی کی طرح کلیجے میں لگتی ہیں۔'' 31؎

رخسانہ کے ساتھ بھی یہی ہو رہا تھا۔ اس کی کم عمری ہی اس کا عیب بن گئی تھی۔ مختلف الزامات اس پر لگائے جاتے جن میں ایک اور سب سے سنگین الزام بے راہ روی اور بد کرداری کا بھی تھا اور ستم یہ تھا کہ الزام لگانے والوں میں گھر کی عورتوں کے ساتھ شوہر بھی شامل تھا۔ ان گندے الزامات سے گھبرا کر رخسانہ خود اس تدبیر میں لگی رہتی کہ کس طرح وہ زیادہ عمر کی خاتون نظر آئے۔ عام خیال یہ ہے کہ عورتیں جب ماں بن جاتی ہیں تو ان کا جسم زچگی کے بعد موٹا اور بے ڈول ہو جاتا ہے جس کے سبب وہ زیادہ عمر کی نظر آنے لگتی ہیں لیکن رخسانہ کا معاملہ اس کے برعکس تھا، وہ اور بھی حسین اور جوان نظر آنے لگی۔ بیوی کی جوانی کے توڑ کے لیے شوہر نے مقوی یونانی ادویات کا سہارا لیا اور ان مقویات اور کشتوں نے اسے بہت جلد قبر تک پہنچا دیا۔ مرتے مرتے وہ انتقاماً ساری جائداد بہنوں کے نام کر گیا:

''شجاعت ماموں کی میت صحن میں بنی سنوری رکھی ہوئی تھی، بہنیں کھڑی پڑی پچھاڑیں کھا رہی تھیں۔ ماموں نے اپنی ساری جائداد بہنوں کے نام کر دی تھی۔ رخسانہ ممانی سب سے الگ تھلگ بیٹھی تھیں۔ کہنے والے کہتے ہیں اتنی حسین اور سوگوار بیوہ زندگی میں کبھی نہیں دیکھی۔ سفید کپڑوں میں وہ عجیب پر اسرار خواب لگ رہی تھیں۔ رو رو کر آنکھیں مخمور اور بوجھل ہو رہی تھیں۔ زرد چہرہ پکھراج کے نگینے کی طرح دمک رہا تھا۔ پرسے کو آنے والے سب کچھ بھول کر بس انہیں تکتے رہ جاتے۔ انہیں مرحوم کی خوش نصیبی

پر رشک آ رہا تھا۔'' 32؎

عصمت عورتوں کی نفسیات کے مختلف پہلوؤں سے بخوبی واقف بھی ہیں اور انہیں فنکارانہ مہارت کے ساتھ اپنے افسانوں میں پیش بھی کرتی ہیں۔ یہی سبب ہے کہ نسائی حسیت کے نقطۂ نظر سے ان کے افسانے بے حد کامیاب قرار دیے جاسکتے ہیں۔ افسانہ نگار نے افسانے کو شجاعت ماموں کی موت پر ختم کر دیا ہے، اس کے آگے کی کہانی قاری کو خود کہنی ہے۔ جائداد سے محروم رخسانہ ممانی جیسی بیواؤں کے ساتھ ہمارے سماج میں کیا سلوک کیا جاتا ہے ،اس کا اندازہ ہم سب کو ہے ۔عصمت نے ایک ماہر تخلیق کار ہونے کا ثبوت دیا ہے، انہوں نے افسانے کو وہاں ختم کیا ہے جہاں سے قاری اسے آگے لے جائے۔ قاری کی یہ شمولیت سماجی حقیقت نگاری کے تعلق سے بے حد اہم ہے۔

افسانہ ''بہو بیٹیاں'' ایک دوسرے مسئلے کی عکاسی کرتا ہے یہ مسئلہ ہے سماج اور معاشرے میں عورت کی مختلف حیثیتوں اور کردار کا۔ عصمت نے اس امر کی جانب اشارہ کیا ہے کہ عورت کا جو دائرۂ عمل ہے وہ شوہر اساس ہے۔ ایک طرف وہ عورتیں ہیں جو شوہر کی پسند کے بغیر اس کے گلے باندھ دی جاتی ہیں اور پھر دونوں کی ازدواجی زندگی ایک جبر کا شکار ہو کر رہ جاتی ہے۔ وہ محض شوہر کی خدمت کرتی ہیں، اس کے بچوں کو جنم دیتی ہیں، گھر کی چہار دیواری میں قید رہتی ہیں اور بغیر اپنی زندگی جیے اس دنیا سے رخصت ہو جاتی ہیں۔ دوسری عورتیں وہ ہیں جو تعلیم یافتہ اور کسی قدر آزاد خیال گھرانے سے تعلق رکھتی ہیں۔ یہ شوہر کے ساتھ گھر اور باہر دونوں جگہ سرگرم عمل نظر آتی ہیں۔ کچھ عورتیں ایسی بھی ہیں جن کے لیے شوہروں کو خرید لیا جاتا ہے اور وہ ان کے لیے ایک غلام سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا ہے۔ دونوں میں نہ کوئی ربط باہمی ہوتا ہے اور نہ ہی انسیت ۔۔اس طرح کی عورتوں کا المیہ یہ ہے کہ وہ اپنے شوہر کو رفیق حیات کے طور پر قبول نہیں کر پاتی ہیں اور شوہر کو اس کے کم حیثیت ہونے کا طعنہ دیتی رہتی ہیں۔ ایک اور عورت وہ بھی ہے جو زندگی گزارنے کے لئے جسم فروشی پر مجبور کر دی جاتی ہے۔ یہ تمام عورتیں محض اپنی زندگیاں دوسروں کے لئے جیتی رہتی ہیں۔ نہ ان میں کوئی تحریک ہے اور نہ ہی کوئی انقلابی روح۔ لیکن جب کبھی انہیں موقع ملتا ہے کہ وہ کسی بڑی سماجی تحریک کا حصہ بن سکیں تو وہ اپنی صلاحیتوں اور عزم و حوصلے کے ساتھ اس تحریک کو بے پناہ قوت بخشتی ہیں۔ چونکہ

یہ افسانہ اس وقت لکھا گیا جب تلنگانہ میں زمینداروں کے خلاف کسانوں کی تحریک چل رہی تھی اس لیے افسانہ نگار نے اسی تحریک کے حوالے سے عورتوں کی انقلابی پیش رفت کی عکاسی اس افسانے کے بالکل آخر میں کی ہے:

> ''اس کی مہکتی زلفیں چوڑے چکلے شانوں پر بکھر رہی ہیں۔۔۔اس کی پتلی پتلی انگلیاں الجھے بال ہی نہیں سلجھا رہی ہیں بلکہ بندوقوں میں کارتوس بھر رہی ہیں اور تلواروں کی دھار پر اپنی تیکھی چتونوں سے سان رکھ رہی ہیں۔دور جانے کی ضرورت نہیں۔۔۔۔۔یہیں بہت قریب میرے پڑوس میں تلنگانہ کی البیلیاں جی دار جوانوں کی آرتیاں اتار رہی ہیں اور ان کے ہتھیاروں پر عقیدت کے پھول چڑھا کر سیندور کے ٹیکے لگا رہی ہیں۔'' 33

مندرجہ بالا اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ عصمت سماج اور معاشرے کے حوالے سے عورت کے اجتماعی کردار کی خواہش مند بھی ہیں اور اسے اہم بھی قرار دیتی ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ عام طور پر گھر اور خاندان عورت کا مرکز عمل ہوتا ہے مگر اسے بھی مردوں کی طرح سماج اور معاشرے کی تعمیر و تشکیل میں حصہ لینا چاہیے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ عورتوں کے حقوق، ان کے مسائل اور ان کے جذبات و احساسات کو مرد تخلیق کاروں نے بھی موضوع بنایا ہے لیکن بحیثیت خاتون تخلیق کار عصمت نے عورتوں کی فطرت و طبیعت کے جن گوشوں سے قاری کو روشناس کرایا ہے ان کی پیشکش کا دارومدار نسائی حسیت اور اس کے مخصوص اسلوب اظہار پر ہے۔عموماً ایک عورت جس طرح اور جس زاویے سے دنیا اور سماج میں عورتوں کے مسائل کو دیکھتی ہے اور ان سے متاثر ہوتی ہے وہ مردوں سے الگ ہوتا ہے۔اس ضمن میں ہم افسانوی بیانیہ کے نقطہ نظر سے نسائی اسلوب اظہار کا بھی تجزیہ کر سکتے ہیں۔ یہ کہا جاتا ہے کہ عصمت کی زبان اور ان کے اسلوب اظہار میں وہ نرمی نظر نہیں آتی جو نسائیت کا لازمہ ہے لیکن ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ وہ جن مسائل پر قلم اٹھاتی ہیں ان کی سنگین نوعیت عصمت کو سخت لہجہ اور تلخ اسلوب اظہار اختیار کرنے پر مجبور کر دیتی ہے۔اس کے علاوہ تانیثی تحریک نے بڑی حد تک عورتوں کے رویے اور فکر کو بھی متاثر کیا ہے اور ان کے لب و لہجہ کو بھی۔آج کی عورت سے اس اسلوب گفتار کی توقع نہیں کی جا سکتی۔ جو اٹھارہویں یا انیسویں صدی میں نسائیت کا لازمہ سمجھا جاتا تھا۔آج

عورت کو جو حقوق حاصل ہو رہے ہیں اور اس کے سماجی مقام میں جو تبدیلی آ رہی ہے اس نے اسے زیادہ Bold اور اس کے لہجے کو زیادہ واضح، قطعی اور دوٹوک بنا دیا ہے۔ یہی لب و لہجہ اور اسلوب اظہار ہمیں عصمت کے ہاں بھی نظر آتا ہے۔ خود اسی افسانے میں دیکھئے:

> ''میاں کا ایک دوسرے اعلیٰ افسر کی بیوی سے مشہور و معروف قسم کا عشق چل رہا ہے اور بیوی اس کے ایک ہم عصر سے مانوس ہے جس کی بیوی اپنی سہیلی کے میاں سے اٹکی ہوئی ہے۔ یہ سہیلی ایک سارجنٹ کے دام الفت میں گرفتار ہے جس کی اپنی بیوی ایک بوجھل سے سیٹھ کے پاس رہتی ہے جس کی پرانی چیچک رو بیوی منیجر سے الجھی ہوئی ہے جو اینگلو انڈین لڑکیوں کے چکر میں پڑا ہوا ہے جو ملٹری کے نوعمر۔۔۔۔اونھ چھوڑیے بھی کیا فائدہ دخل در معقولات سے ،میرے بال نائی کے پاس ،نائی کا استرہ میرے پاس ،میرا استرہ گھسیارے کے پاس،اس طرح یہ زنجیر ایک حلقہ سے منہ میں دوسرے کی دم لیے دنیا کے چکر کاٹ رہی ہے۔'' 34؎

عصمت چغتائی نے جس طرح نام نہاد ترقی یافتہ طبقے کی غیر اخلاقی سرگرمیوں کو جگ ظاہر کیا ہے وہ اسی جراءت اظہار کی دلیل ہے جس کے لیے وہ جانی جاتی ہیں۔ دراصل مسائل کی سنگین نوعیت انہیں ایسا لب و لہجہ اختیار کرنے پر مجبور کر دیتی ہے۔ ''ننھی کی نانی'' یا ''دو ہاتھ'' جیسے افسانے زبان کی اسی تیزی اور لہجے کی اسی کاٹ کے لیے جانے جاتے ہیں۔ ''ننھی کی نانی'' کا آغاز دیکھئے، ابتدائی چند سطروں میں ہی عصمت نے عورت کے ایک بڑے المیے یعنی اس کی عدم شناخت کے مسئلے کو کس قدر قطعیت و صاف گوئی سے قید کر لیا ہے:

> ''ننھی کی نانی کا ماں باپ کا نام تو اللہ جانے کیا تھا۔ لوگوں نے کبھی انہیں اس نام سے یاد نہ کیا۔ لونڈیا کے نام سے پکاری گئیں، پھر کچھ دن ''بشیرے کی بہو'' کہلائیں پھر ''بسم اللہ کی ماں'' کے لقب سے یاد کی جانے لگیں اور جب بسم اللہ

جاپے کے اندر ہی ننھی کو چھوڑ کر چل بسی تو وہ ''ننھی کی نانی'' کے نام سے آخری
دم تک پہچانی گئیں۔'' 35؎

ننھی کی نانی عصمت کا ایک ایسا کردار ہے جو اردو افسانے کی تاریخ و روایت کا ہمیشہ حصہ بنا رہے گا۔اس کردار کی صورت میں عصمت نے ایک ایسی عورت کو پیش کیا ہے جو ہمارے سماج میں عام عورتوں کی حالت زار کی صحیح اور سچی نمائندگی کرتا ہے ۔کیا ایک عورت کا یہ المیہ نہیں ہے کہ اسے زندگی بھر کوئی نام نہ دیا جائے بلکہ کبھی کسی کی ماں، کسی کی بیٹی یا کسی کی بیوی و بہن کہہ کر پکارا جائے۔ یہ ایک ایسی بشری تذلیل ہے جو کسی مہذب انسانی معاشرے میں کبھی بھی قبول نہیں کی جانی چاہئے۔ننھی کی ماں ایک ایسا کردار ہے جسے محرومیوں نے عیار و مکار ،چغل خور، چور، دروغ گو، لالچی اور جانے کیا کیا بنا دیا ہے۔عصمت نے بڑے ہی فنکارانہ طور پر ہمیں عورت کے اس المیے کی طرف متوجہ کیا ہے۔اسی فطری اور سچی کردار نگاری کے باعث عصمت کا یہ کردار ہمارے حافظے کا ہمیشہ کے لیے حصہ بن جاتا ہے ۔ہم چشم تصور میں ننھی کی نانی کو برقع پہنے، بندروں کو بھگاتے اور انہیں برا بھلا کہتے ، لوگوں کی جھڑکیاں سنتے ، چھوٹی موٹی چیزیں چراتے اور پکڑے جانے پر جھوٹی قسمیں کھاتے دیکھ سکتے ہیں۔ وہ نانی جو تمام تر شخصی کمزوریوں کے باوجود یہ نہیں چاہتی کہ ننھی کسی گھر میں جاکر اوپر کے کام کرے۔ وہ اس اوپر کے کام سے بخوبی واقف تھی جو چھوٹی عمر کی لڑکیوں کے جسمانی استحصال کے کتنے ہی دروازے کھول دیتا ہے۔ننھی کے ساتھ بھی وہی ہوا اور پھر ایک دن وہ گھر سے بھاگ گئی، نانی پھر اکیلی رہ گئی۔ اور ایک دن وہ اس ذلت و رسوائی اور انتہا درجہ کی ہتک کے بعد خاموشی سے یہ دنیا چھوڑ دیتی ہے جو بندر کے ذریعہ اس بوسیدہ تکیے کے پھاڑے جانے کے نتیجے میں ہوئی تھی جس میں نانی نے مال غنیمت چھپا رکھا تھا:

''صبح سویرے بہشتی مشک ڈالنے گیا تو دیکھا نانی کھپریل کی سیڑھیوں پر اکڑوں بیٹھی ہیں ،منہ کھلا ہے ،مکھیاں نیم آنکھوں کے کونوں میں گھس رہی ہیں۔ یوں نانی کو سوتا دیکھ کر لوگ انہیں مردہ سمجھ کر ڈر جایا کرتے تھے مگر نانی ہمیشہ بڑبڑا کر بلغم تھوکتی جاگ پڑتی تھیں اور ہونسنے والے کو ہزار صلواتیں

سناڈالتیں تھیں۔مگر اس دن سیڑھیوں پر اکڑوں بیٹھی ہوئی نانی دنیا کو ایک
مستقل گالی دے کر چل بسیں۔'' 36؎

عصمت کے افسانے اعلیٰ درجہ کے نسائی شعور اور حسیت کے باعث ایک تحریک کی سی حیثیت رکھتے ہیں۔اس سلسلے میں ان کا نقطۂ نظر بے حد واضح اور صاف ہے۔وہ عورت کی افسانوی نہیں انسانی حقیقت پر زور دیتی ہیں اور اسی کی ادبی وفنی پیش کش کی قائل ہیں۔یہ صحیح ہے کہ ان کا اسلوب اظہار باغیانہ اور ان کا لب ولہجہ درشت وسخت ہے لیکن وہ نقطۂ نظر تعمیری ومثبت رکھتی ہیں۔یہی سبب ہے کہ اردو فکشن کی نسائی آوازوں میں ان کی آواز سب سے کامیاب و موثر ثابت ہوئی اور یہی ان کی ادبی وفنی عظمت کی دلیل ہے۔

رضیہ سجاد ظہیر

رضیہ سجاد ظہیر کو اردو افسانوں کی ایک اہم اور موثر نسائی آواز قرار دیا جا سکتا ہے۔ رشید جہاں کے بعد وہی ایک ایسی خاتون افسانہ نگار ہیں جو ترقی پسند ادبی تحریک سے عملی طور پر وابستہ رہی ہیں۔ چونکہ ان کے شوہر سید سجاد ظہیر اس تحریک کے بانیوں میں سے ایک تھے اس لیے وہ ابتدا سے ہی اس تحریک سے وابستہ ہوگئیں اور پھر اسے اپنی ان کہانیوں سے استحکام بخشا جو آج بھی سماجی حقیقت نگاری اور نسائی حسیت کے حوالے سے ترقی پسند افسانوی ادب کا ایک اہم حصہ تسلیم کی جاتی ہیں۔ دوسری خاتون افسانہ نگاروں کی طرح انہوں نے بھی عام گھریلو عورتوں کے مسائل اور ان کی سماجی محرومیوں کو ہی اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔لیکن ان کا لہجہ نہ تو عصمت کی طرح سخت ہے اور نہ ہی رشید جہاں کی طرح تلخ بلکہ نرمی وشیرینی کے سبب ہم اسے سچا اور حقیقی نسائی لب ولہجہ قرار دے سکتے ہیں۔ وہ معاشرتی اقدار کے منفی پہلوؤں پر بھی طنز کرتی ہیں اور عورتوں کے سماجی استحصال کی عکاسی بھی، لیکن ہر جگہ انہوں نے ایک توازن برقرار رکھا ہے۔ ان کی تخلیقات میں پایا جانے والا یہی توازن انہیں ہم عصر خواتین افسانہ نگاروں سے ممتاز کرتا ہے۔

رضیہ سجاد ظہیر کے افسانوں کا ایک اہم وصف یہ ہے کہ وہ معاشرے میں موجود تہذیبی عناصر مثلاً رسوم ورواج، تقریبات وغیرہ سے افسانے کی تہذیبی وسماجی فضا سازی کرتی ہیں اس کے علاوہ مختلف علاقوں کی بولیوں میں جو لسانی تنوع پایا جاتا ہے وہ بھی ان کے کرداروں کی زبان و بیان میں نظر آتا ہے۔ موضوعات انھوں نے زندگی سے لیے ہیں اور کردار اپنے گرد وپیش سے۔ بلاشبہ ان کا اپنا ایک نظریہ حیات ہے اور وہ اپنے افسانوں میں اس کا اظہار بھی کرتی ہیں لیکن یہ سب کچھ کسی جبر کے تحت نہیں ہوتا بلکہ انتہائی فطری طور پر کہانی کا حصہ بن کر سامنے آتا ہے۔ آپ ان کی کہانی ''بادشاہ'' کو ذہن میں رکھیں، یہاں نسوانی کردار خود مصنفہ ہے جو ایک ایسے مستری یا کاریگر کی کہانی آپ کو سنا رہی ہے جو ہر طرح کا کام کر سکتا ہے۔ ایک چھوٹی سی دکان، تھیلے میں چند اوزار اور ایک پرانی

سائیکل یہ اس کا کل سرمایہ ہے لیکن مصنفہ نے اسے بادشاہ قرار دیا ہے۔صاف ظاہر ہوتا ہے کہ بابولال مستری کا یہ کردار ایک ایسا افسانہ نگار ہی پیش کر سکتا ہے جو زندگی اور معاشرے سے کردار اٹھا لینے کا ہنر جانتا ہو۔عام طور پر خاتون افسانہ نگاروں کے یہاں ہمیں جو توانا کردار نظر آتے ہیں وہ نسوانی ہوتے ہیں یعنی ان کی کہانیوں کا موضوع عام طور پر کوئی عورت یا عورتیں اور ان کے مسائل ہوتے ہیں۔لیکن ''بادشاہ'' کا بابولال ایک مرد کردار ہے جسے رضیہ سجاد ظہیر نے فنکارانہ مہارت کے ساتھ پیش کیا ہے۔اس کا ہکلا پن اور ہکلاتے ہوئے بڑی بڑی باتیں کہہ جانا، اس کی ایمانداری، اس کا مزاجی استغنا اور پھر اس کی گہری نیند یہ وہ اجزا ہیں جو باہم مل کر ایک ایسی شخصیت کی تشکیل کرتے ہیں جو بظاہر بالکل معمولی لیکن بہ باطن ایک وسیع اور گہری شخصیت ہے۔افسانہ نگار کے الفاظ میں:

> ''اس کی عمر کوئی چالیس پچاس کے بیچ ہوگی، خاکی رنگ کا بہت ہی میلا گھٹنوں پر سے پھٹنے کی حد تک گھسا ہوا پتلون جس کے آگے والے دو بٹن کھلے ہوئے تھے، ہرے رنگ کی قمیض یعنی کے جو کبھی ہرے رنگ کی رہی ہوگی۔جس کی پوری آستینیں کف میں بٹن نہ ہونے کی وجہ سے کہنی کے پاس سے جھول رہی تھیں، ننگے سر، سوکھا جسم، روکھے بال، جلے تانبے کا سا رنگ، بات کرتے میں تھوک کی چھینٹیں اڑاتا ہوا دہانہ، لمبی سی ناک، طنز سے بھری ہوئی چھوٹی چھوٹی چمکتی ہوئی آنکھیں۔۔۔۔سائیکل میں اوزاروں کا پھٹیچر تھیلا اور کئی عدد لیریاں سی، سائیکل کے پاس جوتا، بے رنگ، مٹی سے بھرا جس میں رنگ برنگے چمڑے کی چپیاں زیادہ تھیں اور اصل جوتا کم تھا۔'' 37

افسانہ نگار نے اسے پروجکٹ نہیں کیا ہے بس وہ جیسا ہے ویسا ہی ہمارے سامنے اسے پیش کر دیا ہے۔اور رضیہ سجاد ظہیر کی یہ فطری پیش کش اس افسانے کو ایک اچھا اور موثر افسانہ بنا دیتی ہے۔اس افسانے کو پڑھتے وقت یہ اندازہ ہوتا ہے کہ مرد کے بالمقابل ایک عورت کا مشاہدہ زیادہ گہرا اور تہہ دار ہوتا ہے۔اس کی نظر فطرت وطبیعت کے ان سبھی گوشوں تک پہنچتی ہے جنہیں اکثر و بیشتر مرد تخلیق کار نظر انداز کر دیتا ہے۔مثال کے طور پر افسانے کا وہ حصہ

جس میں بابولال اپنی دکان کے ٹاٹ پر ہاتھ کا تکیہ بنائے گھٹنوں کو اپنے پیٹ میں سکوڑے غافل سو رہا ہے، بلی اس کی سینے سے لگی ہوئی ہے، سرہانے ایک کتا اونگھ رہا ہے جس کے دو پلے اس کے پاؤں کے پاس ایک دوسرے سے لپٹے پڑے ہیں۔ آپ نے محسوس کیا کہ ایسے تمام کردار جو معاشرے اور سماج کی اہم ضرورت ہونے کے باوجود اس معاشرے میں خود کوئی مقام نہیں رکھتے بلکہ اکثر و بیشتر سماجی تحقیر کا شکار ہوتے ہیں ان کا کسی نہ کسی جانور سے انس دراصل اس محبت اور احترام کی تلاش ہے جو انھیں انسانوں سے نہیں ملتا۔ یہاں بھی بلی، کتا اور اس کے پلے بابولال سے بے حد قریب ہیں۔ اسی طرح جیسے کالو بھنگی کے ساتھ گائے اور بکری اور سوگندھی کے ساتھ ایک خارش زدہ کتا۔ یہ جانوران جذبوں کی تسکین کا باعث بنتے ہیں جو اکثر بابولال، کالو بھنگی اور سوگندھی جیسے افراد کے یہاں تشنہ رہ جاتے ہیں۔ رضیہ سجاد ظہیر نے اپنے اس کردار کو انتہائی فنکارانہ طور پر تراشا ہے۔ بابولال کا یہ کہنا کہ

''اجی گ گ گارنٹی تو رب نے آدمی کی بھی نہیں دی کہ ک ک کتنے دن چلے گا۔۔۔ج ج جے ہند۔'' 38؎

یہ جملہ ظاہر کرر ہا ہے کہ بابولال محض ایک مستری نہیں ہے کہ جو صرف اپنے اوزاروں سے کام لینا ہی جانتا ہو، وہ بھی اسی معاشرے اور سماج کا ایک فرد ہے۔ اس کی بھی اپنی ایک فکر ہے، وہ بے شک فنا و بقا کے مسئلے سے واقف نہ ہو لیکن سامنے کی حقیقتوں سے تو نتائج اخذ ہی کرسکتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ وہ خود اپنی اس قوت سے بے خبر ہے۔ رضیہ سجاد ظہیر اپنے بیشتر افسانوں میں ایسے ہی کرداروں کو پیش کرتی ہیں جو اپنے مخصوص رویہ و مزاج کی بناء پر قاری کے ذہن میں محفوظ رہ جاتے ہیں۔ ان کی نظریاتی وابستگی ترقی پسند ادبی تحریک اور اشترا کی افکار و نظریات سے رہی ہے، یہی سبب ہے کہ وہ کرداروں کی تشکیل مارکسی تصور جمال کے تحت کرتی ہیں جہاں صرف وہی شئے یا فرد حسن کا حامل ہے جو سماج اور افراد معاشرہ کے لئے مفید ہو۔ دکان پر بابولال کو بے فکری سے سوتے دیکھ کر وہ اس گہری نیند کو اس ذہنی آسودگی کا ثمرہ قرار دیتی ہیں جو دل میں جذبۂ قناعت اور سر میں محنت و ہنر کے غرور سے پیدا ہوتی ہے۔

رضیہ سجاد ظہیر نے چونکہ کردار اپنے گرد و پیش سے لیے ہیں اس لیے ان کا ماحول و معاشرہ نیز ان کے مسائل افسانہ نگار کے دیکھے ہوئے اور جانے پہچانے ہیں۔ افسانہ ''نیچ'' کی شاملی بھی ایسا ہی ایک کردار ہے جو اپنی فطری

پیش کش کے باعث قاری کے دلوں دماغ کا حصہ بن جاتا ہے۔گھروں میں کام کرنے والی شاملی ویسے ہی جذبات رکھتی ہے جیسے ایک عورت کے ہوتے ہیں لیکن باوجود اس کے کہ وہ ایک محروم طبقے سے تعلق رکھتی ہے، اپنی عزت نفس پر سمجھوتا نہیں کرتی۔جب اس کا شوہر اس پر حکم چلاتا ہے اور خود کو اس کا حاکم تصور کرتا ہے تو وہ اسے چھوڑ کر چلی آتی ہے لیکن اس کے فطری جذبات پھر اسے ایک دوسرے مرد کی طرف لے جاتے ہیں۔وہ رام اوتار سے انسیت رکھتی ہے اور اس سے شادی کر کے گھر بسانا چاہتی ہے لیکن جب رام اوتار اس سے بار بار کہتا ہے کہ تیرے کارن میری سرکاری نوکری چھوٹنے والی ہے تو وہ یہ طعنہ برداشت نہیں کر پاتی اور رام اوتار کو بھی چھوڑ کر چلی جاتی ہے لیکن عرصہ دراز کے بعد کہانی کی راوی (صیغہ متکلم) کی اس سے ملاقات ہوتی ہے تو ایک بار پھر وہ ایک ایسی عورت بن کر سامنے آتی ہے جو اپنے اصولوں پر سمجھوتا نہیں کرتی لیکن اس کا دل کبھی جذبہ واحساس سے خالی نہیں ہوتا۔اقتباس:

> ''اس نے ٹوکری اٹھا کے سر پر رکھی،ایک پل خاموش رہی پھر سلطانہ کی طرف دیکھا،اس کی بڑی بڑی کٹیلی آنکھوں میں لبالب آنسو بھرے تھے،دھیرے سے بولی''رام اوتار تو ٹھیک ہے بی بی جی۔اس سے میرا۔۔۔میرا اسلام کہہ دیجیے گا۔'' 39

اقتباس ظاہر کرتا ہے کہ عورت ہر جذبے سے خالی ہوسکتی ہے محبت سے نہیں اور اس کی یہ محبت ہمیشہ ایک مرد کے لیے ہوتی ہے۔پھر چاہے وہ اس کا باپ ہو، بھائی ہو، محبوب ہو، شوہر ہو یا پھر بیٹا۔رضیہ سجاد ظہیر کا ایک اور نسوانی کردار ہمیں فوراً اپنی طرف متوجہ کر لیتا ہے اور وہ ہے ان کے افسانے''نگوڑی چلی آوے ہے'' کا کردار'جلو خالہ'جن کا اصل نام جلیل فاطمہ تھا اور جن کو ان کے شوہر نے محض اس لیے طلاق دے دی تھی کہ وہ اسے اس وقت دیکھ کر ہنس پڑی تھیں جب اس کے کرتے میں چھپی ہوئی شہد کی مکھیوں نے اسے کاٹ لیا تھا اور بقول خود جلو خالہ کے''وہ مردوا آنگن بھر میں ناچتا پھر رہا تھا۔'' یہاں اندازہ ہوتا ہے کہ مردوں کی سماجی بالادستی اور برتری نے ایک عورت کو اور اس کی شادی شدہ زندگی کو کس قدر غیر محفوظ بنا رکھا ہے۔ایک ایسا معاشرہ جہاں شوہر اپنی بیوی کو محض اس لیے طلاق دے دیتا ہے کہ وہ اس کو کسی تکلیف میں دیکھ کر ہنس پڑی تھی۔افسانہ نگار نے جلو خالہ کا کردار فنکارانہ مہارت

سے تراشا ہے۔وہ ایک ایسا کردار جو بے انتہا محرومی کا شکار ہے لیکن ہنسنا ہنسانا اس کی فطرت میں شامل ہے۔ وہ بظاہر ایک عام سی عورت ہے ویسی ہی جیسے ہمارے معاشرے خصوصاً دیہی معاشرے کی آج سے نصف صدی پیشتر کی عورتیں ہوا کرتی تھیں۔جن میں سے اکثر و بیشتر کی زندگی مختلف المیوں کا شکار رہتی تھی لیکن بظاہر ان پر اس کا اثر نظر نہیں آتا تھا۔ایسا لگتا تھا کہ تمام تر محرومیوں کے باوجود وہ زندہ رہنا چاہتی ہیں۔زندگی پر یہ اعتماد و یقین اور حالات سے لڑنے کی یہ قوت ہمارے افسانوی ادب کے اہم نسوانی کرداروں میں نظر آتی ہے چاہے وہ امراؤ جان ہو، رانو ہو، دھنیا ہو، سوگندھی ہو یا پھر جلو خالہ کہ جسکے قہقہوں کی تہہ میں آنسوؤں کا دریا بہتا رہتا ہے۔افسانہ نگار کے ہی الفاظ میں:

> ''ہماری زندگی اور ہمارے ادب میں آج کل ایک لفظ کا بڑا رواج ہو گیا ہے ۔۔۔فرسٹریشن، دھڑا دھڑ ایسے کردار ملتے ہیں اور قلم سے پیش کئے جاتے ہیں جو ''فرسٹریٹیڈ'' ہیں اور اپنی سچی یا خیالی محرومیوں کی بدولت اپنی اور دنیا کی جان عذاب کئے ہوئے ہیں۔کیا جلو خالہ کی زندگی میں آسودگی تھی؟ یقیناً نہیں تھی۔پھر کیا وجہ تھی کہ ان کے منہ سے ہمیشہ سنائی یہی دیتا تھا کہ ''ہنسی نگوڑی چلی آوے ہے۔'' 40؎

جیسا کہ راقم الحروف نے پہلے عرض کیا ہے کہ رضیہ سجاد ظہیر نے اپنے افسانوں میں سماج کے تہذیبی عناصر کو انتہائی فطری طور پر شامل کیا ہے اور یہ سبب ہے کہ ان کے بیشتر افسانے ایک مخصوص تہذیبی و ثقافتی سیاق میں ہی اپنی انفرادیت قائم کرتے ہیں۔افسانہ ''معجزہ'' کا مجوشاہ ایک نٹ ہے جو بانسوں سے بندھی رسی پر چل سکتا ہے اور نت نئے کرتب دکھا سکتا ہے۔حضرت امام حسین سے اس کی عقیدت، محرم، علم اور تعزیہ داری سے اس کا لگاؤ اسے ایک مخصوص تہذیبی اور معاشرتی پس منظر عطا کرتا ہے۔جب اسے معلوم ہوتا ہے کہ علم لے جانے والے راستے میں آنے والا بجلی کا تار اس بار انگریز حاکم کے حکم کے مطابق نہیں کاٹا جائے گا تو وہ اپنی جان پر کھیل جاتا ہے اور کسی اوزار سے جو اس نے ایک تھیلے میں چھپا رکھا تھا ان تاروں کو کاٹ دیتا ہے اور علم آگے لے کر بڑھتا لیکن کچھ ہی دیر بعد وہ علم دوسرے کو تھما کر گر پڑتا ہے اور یہ کہتے ہوئے مر جاتا ہے کہ ''موجزہ پروردگار کا شکر پالن ہار کا۔'' ظاہر ہے کی اس کی یہ

حالت بجلی کے تاروں کو خود سے کاٹ دینے کا نتیجہ تھی اس طرح اس کی مذہبی عقیدت، اس کا وہ ماحول و معاشرہ جس میں علم و تعزیہ اور محرم کا جلوس اس کی شخصیت کا حصہ بن گئے تھے۔ وہ ان کی حفاظت اور بقا کے لیے اپنی جان دے دیتا ہے۔ اس طرح رضیہ سجاد ظہیر کا یہ افسانہ ایک مکمل معاشرتی تصویر بن کر ابھرتا ہے۔ مجوشاہ پڑھا لکھا نہیں اس لئے وہ مذہب و عقیدے اور رسم و رواج میں فرق کرنے سے معذور ہے۔ علم ایک دوسرے راستے سے بھی لے جایا جا سکتا تھا اور اس میں کسی قسم کی کوئی بھی ایسی رکاوٹ نہیں تھی جو کسی مذہبی اصول سے ٹکراتی لیکن مجوشاہ یہ سب نہیں جانتا تھا۔ اسے تو بس یہی معلوم تھا کہ ہر سال محرم کا علم ایک مخصوص راستے سے گزرتا ہے اور اب کسی بھی حکم کے تحت، کسی بھی حال میں یہ راستہ نہیں بدلا جا سکتا:

''مجوشاہ ایک پل چپ رہا، پھر اس نے تھوک گھونٹا اور اپنے سوکھے لبوں پر زبان پھیر کر بولا ''میر صاحب! مولا نے تو گے نہ سوچا ہوگا کہ یذید حاکم ہے''۔۔۔۔۔ پھر وہ دروازے کے ٹیک کا سہارا لے کر اک دم اٹھ کھڑا ہوا اور اپنی جوتیاں پہننے لگا اور پہنتے پہنتے بولا ''اوروں کی تو میں نہ کہہ سکتا پر جب تک میری جان میں جان ہے، نہ تو علم ایک سوت چھوٹا ہوگا اور نہ ایک سوت جھکے گا۔۔۔۔۔ وہ ہم سے خرچا چاہے جتنا لے لیویں پر ہم ایمان کا سودا کبھی نہ کرنے کے ہیں۔'' 41؎

چونکہ ہمیشہ یہ علم مجوشاہ ہی اپنے ہاتھوں میں لیکر جلوس کے آگے آگے چلتا تھا اس لئے وہ اسے اپنی ذمہ داری سمجھتا ہے کہ حضرت امام حسین کا علم ہر حال میں اسی راستے سے گزرے جس سے آج تک گزرتا آیا ہے۔ اور آخر کار اپنی جان دے کر بھی علم کو اس کے متعینہ راستے سے ہی نکالتا ہے۔ یقین و عقیدے کی ایک اور صورت ہمیں رضیہ سجاد ظہیر کے ایک اور افسانے ''اللہ دے اور بندہ لے'' میں بھی نظر آتی ہے۔ اس افسانے کا مرکزی کردار فخر و باوجود تمام تر تاکید و سرزنش کے نماز نہیں پڑھتا لیکن خدا کی ذات پر اسے بے پناہ عقیدہ و بھروسہ ہے۔ اپنے نئے جوتوں کے مسجد میں کھو جانے کے بعد بیرسٹر ماموں کے یہ کہنے پر کہ ''سمجھ لے کہ جس اللہ نے دیا تھا اسی نے لے لیا۔'' وہ بھڑک اٹھتا

ہے۔''خواہ مخئی کو اللہ کو بیچ میں گھسیٹو ہو بالسٹر صاحب۔۔۔۔لیا تو ہے کسی نمازی نے۔'' انسانی نفسیات کی ان باریکیوں اور انسان کے مختلف النوع رویوں پر تہذیب و معاشرے کے اثرات کو ایک خاتون تخلیق کار کس طرح افسانے کی بنت میں شامل کرتی ہے، اس کا مطالعہ نسائی حسیت کے کئی نئے پہلوؤں کو ہمارے سامنے لاتا ہے۔ عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ ایک خاتون تخلیق کار محض نسوانی کرداروں کو ہی فطری طور پر پیش کر سکتی ہے، اس کے جذبات واحساسات کی صحیح ترجمانی کر سکتی ہے کیونکہ وہ خود ایک عورت ہے۔ لیکن رضیہ سجاد ظہیر کے مرد کرداروں کا اگر آپ مطالعہ کریں تو یہ محسوس ہوگا کہ وہ مردوں کی نفسیات، ان کے جذبات واحساسات اور مزاج ورویے کی فنکارانہ عکاسی میں بھی بے حد کامیاب ہیں۔ افسانہ بادشاہ کا بابو لال اور معجزہ کا مجوشاہ جیسے کردار اپنے مخصوص معاشرتی پس منظر کے ساتھ شخصی وانفرادی خصوصیات کی بھی نمائندگی کرتے ہیں۔ کسی بھی سماج کے سارے افراد مزاج وفطرت کے اعتبار سے یکساں نہیں ہوتے لیکن ایک مخصوص تہذیبی ومعاشرتی پس منظر ان کی فکر ورویے پر اثرانداز ضرور ہوتا ہے۔ مجوشاہ جس معاشرے سے تعلق رکھتا ہے وہاں عزاداری جز وایمان بھی ہے اور ایک تہذیبی وتمدنی روایت بھی۔ ایسے میں محرم کے علم کو نکالنے کے لئے متعینہ راستے پر اصرار عین فطری ہے لیکن یہ ذمہ داری مجوشاہ جیسے خطر پسند طبیعت کے افراد ہی اٹھا سکتے ہیں اور وہ بھی اس حد تک کہ اس کے لئے اپنی جان تک دینے میں کوئی دریغ نہ کریں۔ اسی طرح افسانہ ''معجزہ'' کا بابو لال سماج کے ایک پسماندہ طبقے سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ طبقہ آج بھی اس بشری احترام کا منتظر ہے جو دن رات انسانی حقوق کی دہائی دینے والا معاشرہ اسے آج تک نہیں دے سکا اور شائد دینا بھی نہیں چاہتا۔ سماج کے نام نہاد تعلیم یافتہ طبقے نے بہ زعم خود یہ طے کر لیا ہے کہ بابو لال جیسے شخص نہ ہی دل رکھتے ہیں اور نہ ہی دماغ، اس لئے ان سے جس طرح کا بھی سلوک کیا جائے انہیں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ لیکن جب بابو لال کہتا ہے کہ گارنٹی تو اوپر والے نے انسان کی نہیں دی تو وہ کرسی کی گارنٹی کیسے دے سکتا ہے تو یہ سن کر افسانے کی راوی (صیغۂ متکلم) سکتے میں آجاتی ہے۔ شائد اس نے ایک ان پڑھ مستری سے اس فاضلانہ وعارفانہ جواب کی توقع بھی نہ کی ہوگی۔ افسانوی ادب حقیقت اور تخیل کے بین بین ہوتا ہے، ظاہر ہے کہ بابو لال کے طبقے کا ہر فرد بابو لال کی طرح نہ ہوگا لیکن اس کے امکانات ہیں کہ ہو سکتا ہے اور انہی امکانات کی تلاش ادیب وتخلیق کار کا اہم اور بنیادی فریضہ ہے نہیں تو اخبار کی خبر

اور افسانے میں کوئی فرق نہیں رہ جائے گا۔

رضیہ سجاد ظہیر کا افسانہ ''وہ شعلے'' ایک اور بڑی سماجی برائی کو موضوع بنا کر لکھا گیا ہے اور وہ برائی ہے ہمارے معاشرے کی ایک انتہائی غلط روایت کہ لڑکیوں کو تعلیم نہیں دینی چاہئے، انہیں لکھنا پڑھنا نہیں سکھایا جانا چاہئے۔ واگھو بھی اسی سماجی برائی کا شکار ہوئی، وہ واگھو جو افسانے کی راوی پر خود اسی کے الفاظ میں ہر معاملے میں سبقت لے جاتی تھی:

''کبھی کبھار میرا بہت دل چاہتا تھا کہ میں اس پر اپنی اردو کی پانچویں اور انگریزی کی چوتھی کتاب کا رعب جماؤں لیکن توبہ کیجئے۔۔۔۔جب وہ ٹوٹی ہوئی چوڑیوں کو تپا کے بندے بناتی، جھربیری پر کانٹوں کے باوجود اور نیم پر گلہری کی طرح چڑھ جاتی، لکڑیوں کا وہ ڈھیر دکھاتی جو اس نے کھیتوں سے جمع کیا تھا، اپنی بکریوں کو دوہتی اور آم کی گٹھلی سے بنائے ہوئے پپئے کو بجاتی اور پپئے کو بجاتے ہوئے ہاتھ ہاتھ نچا نچا کر کہتی ''میرا پپیا بولے رام جی کا تیتر بولے، کیسے بولے پٹ پیں پٹ پیں۔۔۔۔۔'' تو میری ساری لیاقت دھری رہ جاتی۔۔۔۔ ویسے میں نے بھی ایک بار آم کی گٹھلی کو گھس کے پپیا بنانے اور بجانے کی کوشش کی تھی لیکن اس میں بری طرح ناکام رہی اور بندے بنانے میں تو خیر کئی بار ہاتھ ہی جل چکا تھا، لنگڑی ٹانگ کھیلنے میں بھی وہ ہمیشہ ہی مجھ کو ہراتی تھی۔'' 42

ہر فن مولا واگھو کی زندگی میں ایک نیا موڑ اس وقت آتا ہے جب افسانے کی راوی کے پڑوس میں آ کر رہنے والی حمیدہ نے اس سے واگھو کے بارے میں یہ کہا کہ ''تم اس کی سہیلی کیسے بن سکتی ہو؟ یہ تو جاہل ہے۔'' واگھو سے یہ طعنہ نہ سنا گیا اور اس نے پڑھنے لکھنے کی ٹھان لی۔ اور یہیں سے واگھو کے المیے کا آغاز ہوتا ہے۔ پورا گاؤں اس کے پیچھے پڑ جاتا ہے، یہاں تک کہ اس کے کردار کو لے کر بھی طرح طرح کی باتیں بنائی جاتی ہیں:

''اب دیکھو کیا کیا ہووے ہے۔۔۔جب لونڈیا کرسٹان ہوجاوے گی،سایہ پہنے گی،یاروں کوخط پتر لکھے گی،تب سنگاری کو آٹے دال کا بھاؤ معلوم ہوجاوے گا۔۔۔غضب خدا کا بالکل ہی اپنی اوقات بھول گئی جولونڈیا کوانگریزی پڑوارہی ہے،اب قیامت نزدیک ہے بھنو۔'' 43

یہ سب سن کر واگھو کی ماں سنگاری کے بھی کان کھڑے ہوتے ہیں اور اسے اس سارے مسئلے کا ایک ہی حل سمجھ میں آتا ہے کہ واگھو کی جس طرح بھی ہوسکے شادی کردی جائے، چنانچہ اس نے واگھو کی شادی ایک ایسے نوجوان سے کردی جو بالکل بھی پڑھنا لکھنا نہیں جانتا تھا لیکن ایک انجینئر کے دفتر میں بارہ روپئے ماہانہ کا ملازم تھا اور لوگ اسے جمعدار صاحب کہتے تھے۔شادی ہوگئی لیکن واگھو نے پڑھنا لکھنا جاری رکھا اور اس کا یہی شوق اس کے اور شوہر کے درمیان جھگڑے کا باعث بنا۔ایک روز یہی جھگڑا بڑھ کر یہاں تک پہنچا کہ واگھو نے خود پر مٹی کا تیل ڈال کر آگ لگالی تھی اور اسی میں جل کر خاک ہوگئی۔یہ تھا انجام ہمارے معاشرے کی ایک نوجوان لڑکی کا جس نے جہالت کے اندھیرے سے نکل کر علم کی روشنی میں آنا چاہا تھا۔

رضیہ سجاد ظہیر نے یہ کہانی بغیر کسی Projection کے لکھی ہے۔وہ نہ تو واگھو کو غیر ضروری طور پر پروجیکٹ کرتی ہیں اور نہ ہی اس تعلق سے کسی جذباتیت کا مظاہرہ کرتی ہیں۔یہاں تک کہ واگھو کی موت یا خودکشی کی بھی کوئی بہت معقول وجہ سامنے نہیں آتی،شوہر و بیوی کے درمیان ہونے والا محض ایک معمولی سا جھگڑا اس انتہائی اقدام کا سبب بن جاتا ہے۔ہاں افسانے کے بالکل آخر میں افسانہ نگار نے کہانی کی راوی (صیغۂ متکلم) کی زبان سے جو چند جملے کہلوائے ہیں وہی واگھو کے تعلق سے ہمدردی کی فضا قائم کرتے ہیں۔دراصل افسانہ نگار کا یہ مقصد قطعی نہیں ہے کہ واگھو کی موت پر آنسو بہائے جائیں اور اس سے ہمدردی کی جائے۔اس کی خواہش ہے کہ یہ صورت حال بدلنی چاہئے کہ جو واگھو جیسی لڑکیوں کو محض اس لئے خودکشی پر مجبور کردے کہ وہ پڑھنا چاہتی تھی لیکن وہ جس معاشرے وسماج کی فرد تھی،اس میں ایک عورت کو اس کی قطعی اجازت نہیں تھی کہ وہ لکھنا، پڑھنا سیکھے اور پھر مردوں کی حاکمیت اور بالادستی کی بنیادوں پر استوار اس سماجی نظام کو چیلنج کرے جو کتنی ہی صدیوں سے اسی طرح عورت کا استحصال کرتا

چلا آرہا تھا۔

اب تک راقم الحروف نے رضیہ سجاد ظہیر کے جن افسانوں پر گفتگو کی ہے ان سب کا تعلق ایک طرح سے عام سماجی مسائل سے ہے۔ یہ صحیح ہے کہ انہوں نے بیشتر ایسے ہی موضوعات پر افسانے لکھے جو ہمارے سماج کے عام انسانوں اور ان کے مسائل یا پھر ان کے سماجی مقام و مرتبے سے متعلق تھے لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ انہوں نے انسانوں کی باہمی وابستگیوں اور علیحدگیوں پر افسانے نہ لکھے ہوں۔ چند بے حد خوب صورت رومانی افسانے ان کے دوسرے افسانوی مجموعے ''زرد گلاب'' میں موجود ہیں جو تاثر و کیفیت کے لحاظ سے بھی اہم ہیں اور افسانے کے فن اور تکنیک کے نقطۂ نظر سے بھی۔ چونکہ یہ افسانے ایک خاتون قلم کار کی کاوش قلم کا نتیجہ ہیں اس لئے ان میں انسانی جذبات و احساسات کو جو لطیف اظہار ملتا ہے وہ عام طور پر نسائیت سے عبارت ہے کیونکہ عام طور پر خواتین اپنے جذبات کے اظہار میں ایسی شدت نہیں اختیار کرتیں جیسی مرد کرتے ہیں۔ اب اگر یہ دونوں تخلیق کا فریضہ انجام دیں تو ظاہر ہے کہ ان کے صنفی رویے کا اثر ان کے تخلیق کردہ افسانے، ناول، یا شاعری پر نہ پڑے ایسا کیسے ہوسکتا ہے ۔رضیہ سجاد ظہیر کے افسانے سماجی صورت حال کی بھی عکاسی بھی کرتے ہیں اور انسانی جذبات واحساسات کی بھی۔ یہاں ان کے جس افسانے پر میں گفتگو کرنا چاہتا ہوں اس کا عنوان ہے ''دو دل ایک داستان''۔نو جوان لڑکی شیلا اور اس سے عمر میں تقریباً بیس سال بڑی رما مسوری کے ایک ہوٹل میں آکر رکتی ہیں، دونوں ہی احساس تنہائی کا شکار ہیں۔ اتفاقاً انہیں ہوٹل میں ایک ہی کمرہ ملتا ہے۔ شیلا اپنے محبوب سرجو کی بیوفائی سے اس قدر دل شکستہ ہے کہ کسی سے بھی بات نہیں کرنا چاہتی۔ وہ رما کی طرف بھی زیادہ متوجہ نہیں ہوتی اور کمرے سے باہر چلی جاتی ہے۔ رما اپنی بیٹی کا شیلا سے کئی بار ذکر کرنا چاہتی ہے لیکن شیلا اس میں بھی دلچسپی نہیں لیتی لیکن کمرے میں موجود رما کی بیٹی کی تصویر کو وہ بار بار دیکھتی ہے۔ ایک دن شیلا کو سرجو بھی کسی سڑک پر ایک رکشہ پر جاتا نظر آتا ہے، ظاہر ہے کہ یہ اس کو وہم ہی تھا۔ وہ جب واپس ہوٹل پہنچتی ہے رما واپس جا رہی ہوتی ہے۔ اسی موقع پر وہ شیلا سے بات کرتی ہے اور اسے بتاتی ہے کہ اسے بھی کسی نے ایسے ہی چھوڑ دیا تھا لیکن اس نے جینے کا سہارا اک بے سہارا بچی میں ڈھونڈ لیا اور پرانی باتوں کو بھول گئی۔

افسانہ نگار نے زندگی کے تئیں دو متضاد رویوں کی عکاسی کی ہے شیلا کی قنوطیت اور رما کی رجائیت ایک ہی المیہ کا نتیجہ ہیں۔شیلا نے عشق میں ناکامی کے نتیجے میں زندگی میں دلچسپی لینی ہی چھوڑ دی اور ایک قسم کی اعصابی کشمکش کا شکار ہوکر رہ گئی۔اس کے برعکس رما نے خود کو جلد ہی اس اندھیرے سے نکال لیا اس نے ایک بے سہارا بچی کی پرورش میں خود کو مصروف کرلیا اور اس طرح زندگی کا ایک بڑا اور قابل قدر نصب العین دریافت کرلیا۔افسانے کا یہ حصہ دیکھئے:

''میں نے سوچا تھا کہ کہ زندگی میں موہن کے مضبوط ہاتھ مجھے سہارا دیں گے ،یہ میں نہیں جانتی تھی کہ وہ اس کی ننھی ننھی مٹھیاں ہوں گی جو میرے دل کے تمام ٹوٹے ہوئے تار سمیٹ کر پکڑ لیں گی۔۔۔۔۔سچ پوچھو تو اس نے میری محبت کو بچایا ،کیونکہ اس نے مجھے موہن سے نفرت کرنے کی مہلت ہی نہیں دی۔'' 44

افسانہ نگار نے بڑی خوبی کے ساتھ انسانی رویوں میں پائی جانے والی پیچیدگیوں کی عکاسی کی ہے۔ایک سی صورت حال بھی دو مختلف طبیعت و فطرت رکھنے والی عورتوں کو کس طرح دو الگ رویے اپنانے پر مجبور کر دیتی ہے۔کسی مخصوص صورت حال کو ایک شخص کس طرح لیتا ہے اور دوسرا اس سے کس طرح متاثر ہوتا ہے،اس کا تعین کرنا اور کسی نتیجے پر پہنچنا آسان نہیں ہوتا۔قنوطیت و رجائیت مزاج کا حصہ ہے اور انسان کو وقت و حالات کے ساتھ اس مزاج و رویہ کو بدلنا بھی ہوتا ہے۔یہی سبب ہے کہ افسانہ نگار نے تصویر کے دونوں رخ پیش کر دیے ہیں۔ڈاکٹر رضیہ سلطانہ کے الفاظ میں:

رضیہ سجاد ظہیر نے اس افسانے میں تنہائی اور نفسیاتی کشمکش کا اظہار تو کیا ہے لیکن اس شکل میں نہیں کہ انسان زندگی سے قطع تعلق کر کے موت اور اندھیرے کے دامن میں پناہ لینے پر آمادہ ہو جائے۔انہوں نے اس پہلو کو زیادہ اہمیت دی ہے کہ ہر قسم کی ناکامی اور مایوسی کے باوجود امید کی کرن جگمگاتی رہتی ہے اور کوئی

نہ کوئی سہارا زندگی کو آگے بڑھانے کے لئے موجود رہتا ہے۔'' 45ؔ

ڈاکٹر رضیہ سلطانہ کی رائے درست ہے، ادیب و تخلیق کار اگر زندگی کے کسی تاریک پہلو کی نشاندہی کرتا ہے تو ساتھ ہی امید و امکان کی اس کرن کی تلاش اور دریافت کا فریضہ بھی انجام دیتا ہے جو انسان کو جہد البقا کے لئے مہمیز کرتی ہے۔ یہ افسانہ بھی زندگی کی اصل قوت کو دریافت کرتا ہے اور یہ اصل قوت ہے خود ناکام ہو جانے کے باوجود دوسروں کی کامیابی کا سبب بن جانا۔ اب وہ جملہ دیکھئے جو اس افسانے کا آخری جملہ ہے لیکن کسی بھی انسانی زندگی کا یہ سب سے بڑا جملہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہ ماحصل ہے ایک بڑے فلسفۂ حیات کا جو افسانہ نگار نے چند الفاظ میں سمیٹ لیا ہے:

''اس نے مجھے سکھایا کہ محبت سکڑ کر کتنی چھوٹی ہوسکتی ہے اور پھیل کر کتنی بڑی۔۔۔۔۔۔ میں اس کی احسان مند ہوں۔'' 46ؔ

افسانہ ''پت جھڑ میں پھول'' رضیہ سجاد ظہیر نے ایک ایسے تخلیق کار شیام بہاری سے متعارف کرایا ہے جو افسانے لکھتا ہے اور فن پر ایک ایسی دسترس کا خواہاں ہے جو اسے شہرت و ناموری کی آخری حدوں تک لے جائے۔ وہ ہر قسم کے دنیاوی تعلقات اور رشتوں سے بے نیاز اپنے کام میں لگا رہتا ہے کیونکہ اس کا کہنا تھا کہ بڑا اور عظیم ادب تخلیق کرنے کے لئے تخلیق کار کو بلند کردار کا حامل ہونا چاہئے اور ہر طرف سے بے نیاز ہو کر ادب کا ہو جانا چاہئے۔ برسوں کی ریاضت کے بعد اب وہ مطمئن تھا کہ اس نے بطور ایک افسانہ نگار اپنی منزل حاصل کر لی ہے۔ لیکن ایک لڑکی کے خط نے اسے بے چین کر دیا جس نے اسے لکھا تھا کہ اب اس کے افسانے اتنے سچے نہیں رہے جیسے کچھ عرصہ پہلے تک تھے اور اس کی وجہ شائد یہ ہے کہ:

''آپ کی کہانیوں سے لگتا ہے کہ آپ پر یہ سب کچھ کبھی نہیں گزرا۔۔۔۔۔ آپ ہمارے لئے کچھ لکھئے نہ ہمیں کوئی راستہ دکھایئے، نہ کچھ امید دلایئے۔ یہ مت کہئے کہ محبت کو چھوڑ دو اس میں پریشانی ہی پریشانی ہے کیونکہ محبت کے بغیر سکون تو ہوسکتا ہے مگر زندگی نہیں ہوسکتی۔'' 47ؔ

کچھ دیر بعد ہی ایک ادھیڑ عمر کی عورت اس سے ملنے آئی جو ایک دبلی پتلی سی کم عمر لڑکی کی صورت میں آج بھی اس کے ذہن و دل میں کہیں نہ کہیں زندہ تھی ۔ یہ وہی تھی جو اس سے تیس برس پہلے فتح پور سیکری کے محلات کی سیر کے وقت ملی تھی ۔ وہ تو ادب کی بلندیوں کو چھو لینے کی تمنا میں کہیں آگے نکل آیا تھا لیکن وہ لڑکی جو آج ایک ادھیڑ عمر کی عورت بن چکی تھی ، اسے اس کی وہ پہلی محبت آج بھی یاد تھی ۔ اسے یہ بھی یاد تھا کہ افسانہ نگار شیام بہاری کو کنیر کے پھولوں سے عشق تھا ۔ وہ اپنے ساتھ کنیر کے پھول بھی لائی تھی جنہیں اس نے افسانہ نگار کی الماری میں رکھے ایک خوب صورت گل دان میں لگا دیا تھا اور اس کے بعد وہ چلی گئی ۔ تبھی انجانے میں افسانہ نگار کے ہاتھ کی ٹھوکر سے وہ گل دان گر کر ٹوٹ گیا اور پھول بکھر کر رہ گئے ۔ اس نے جھک کر ٹوٹے ہوئے شیشے کا ایک ٹکڑا اٹھایا اور اسے :

”نرگس کے دو پھول نظر آئے ۔۔۔۔۔۔ اور ان کے اوپر ٹوٹے ہوئے شیشے کی تیز دھار ۔۔۔۔۔۔۔ جو چبھتی تھی ، کاٹتی تھی ، ذرا سا چھو جانے پر لہولہان کر سکتی تھی ۔“ 48؎

ادھر خط لکھنے والی وہ لڑکی دیپا شیام بہاری کی نئی کہانی پڑھ کر بیحد اداس تھی اور اس کی آنکھیں آنسوؤں سے لبریز تھیں ۔ اس کا عاشق سریش اس کی یہ کیفیت دیکھ کر بے قرار ہو گیا ، اس کے استفسار حال پر دیپا نے کہا یہ آنسو شیام بہاری کی اس کہانی کا ثمرہ ہیں جو اس نے کل رات کو پڑھی تھی :

”آخر کیسی تھی کہانی ؟“ ”بس ایسی تھی جیسے ٹوٹے ہوئے شیشے کی دھار چبھ جائے ، کاٹ کے دھر دے ، لہولہان کر دے ۔“ 49؎

گل دان کے ٹوٹنے کو شکست ذات قرار دیا جا سکتا ہے ، کنیر کے پھول دراصل وہ خوب صورت رشتے ہیں جن کے بغیر انسان کی زندگی ادھوری ہے ۔ شیام بہاری محنت و ریاضت سے بڑا افسانہ نگار تو بن گیا لیکن اس کی پرستار قاری دیپا کے دل کو اس کا وہی افسانہ چھو گیا جو اس نے تب لکھا جب وہ ادھیڑ عمر کی عورت اس سے ملنے آئی اور اسے وہ بھولی ہوئی ملاقات یاد دلائی جب وہ اس سے فتح پور سیکری میں ملی تھی اور جب وہ ایک دبلی پتلی نوخیز دوشیزہ تھی اور شیام بہاری ایک سجیلا نوجوان جو ایک بڑا تخلیق کار بننے کا خواب دیکھ رہا تھا ۔ وہ بڑا افسانہ نگار بن تو گیا لیکن ایسی کوئی

کہانی نہ لکھ سکا جو ٹوٹے ہوئے شیشے کی طرح کاٹ کے دھر دے، لہولہان کر دے۔ رضیہ سجاد ظہیر کا یہ افسانہ دلوں کی علیحدگیوں اور وابستگیوں کا افسانہ ہے۔ سماجی رشتوں کی نفی اور ان سے احتراز ایک شخص کو بڑا ادیب تو بنا دیتا ہے لیکن اس کا شاہ کار افسانہ اس وقت سامنے آتا ہے جب اس کے وہ جذبات بیدار ہوتے ہیں جنہیں اس نے کبھی اپنی ایک کمزوری سمجھ کر سلا دیا تھا۔ رضیہ سجاد ظہیر نے اپنے مخصوص اسلوب تحریر سے اس افسانے کو انتہائی موثر بنا دیا ہے۔ ان کے اسلوب تحریر کی یہ خوبی ہے کہ وہ شدت جذبات کے اظہار میں بھی ایک توازن اور سلیقہ رکھتا ہے اور یہی چیز ان کے بیشتر افسانوں کو ایک دیرپا کیفیت و تاثر کا حامل بناتی ہے۔ افسانے کا موضوع خواہ ایک سماجی مسئلہ ہو یا انفرادی و شخصی، رضیہ سجاد ظہیر دونوں صورتوں میں ژرف بینی کا ثبوت دیتی ہیں۔

تقسیم ہند اور اس کے بعد کے حالات و واقعات پر اردو کے کئی بڑے افسانہ نگاروں مثلاً کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی وغیرہ نے انتہائی کامیاب افسانے لکھے۔ اسی ضمن میں رضیہ سجاد ظہیر کے افسانے ''نمک'' کا ذکر بھی ضروری ہے جو تقسیم کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ اپنے مہاجر بھائیوں سے ملنے کے لئے پاکستان جانے والی صفیہ سے ایک بوڑھی سکھ عورت جو اس کی مرحومہ ماں سے بڑی حد تک مماثلت رکھتی تھی، واپسی میں اس کے لئے لاہوری نمک لانے کے لئے کہتی ہے۔ اس ضعیفہ کی یہ فرمائش زمین سے انسان کے کبھی نہ ٹوٹنے والے رشتوں کی کہانی کہتی ہے۔ ایک ایسا رشتہ جسے نہ سیاست توڑ سکتی ہے اور نہ مجبوری میں کی جانے والی ہجرت۔ لیکن یہ آگ تو سرحد کے دونوں طرف لگی ہوئی تھی، اگر بوڑھی پنجابن لاہوری نمک نہیں بھولی تھی تو پاکستانی کسٹم آفیسر بھی جامع مسجد دہلی کی سیڑھیوں کو ایک یاد کی شکل میں اپنے سینے سے لگائے ہوئے تھا:

> ''جامع مسجد کی سیڑھیوں کو میرا سلام کہئے گا اور ان خاتون کو یہ نمک دیتے وقت میری طرف سے کہیے گا کہ لاہور اگر ابھی تک ان کا وطن ہے اور دہلی میرا تو باقی سب رفتہ رفتہ ٹھیک ہو جائے گا۔'' 50؎

یہ افسانہ بھی انسانی وابستگیوں اور علیحدگیوں کا افسانہ ہے۔ ملک کی تقسیم مذہب کی بنیاد پر ہوئی تھی لیکن تقسیم کے ذمہ دار سیاست داں یہ بھول گئے کہ انسان کا اس کی زمین سے رشتہ، اٹوٹ اور دوامی ہوتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ مذہب

وعقیدے کا انسان سے رشتہ اس کی باہمی وابستگیوں کی سب سے مضبوط بنیاد قرار دیا جاسکتا ہے لیکن کسی انسان کی بحیثیت انسان تعمیر وتشکیل میں اس کی زبان، کلچر، تہذیب، رسم ورواج، موسم، مخصوص جغرافیائی صورت حال وغیرہ کے کردار کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ نمک کہیں بھی مل سکتا ہے لیکن لاہوری نمک اس پنجابی خاتون کے اپنے ملک، اپنی زمین اور اپنے شہر کا نمک ہے، وہ شہر جو اب اس کا نہیں رہا۔ یہ بھی امکان ہے کہ وہ اب شائد دوبارہ وہاں جا بھی نہ سکے۔ اس لئے وہ محض نمک کی فرمائش نہیں کررہی ہے بلکہ اپنی کھوئی ہوئی زمین اور شہر سے ایک رشتہ قائم کرنے کی کوشش کررہی ہے۔ اسی طرح پاکستانی کسٹم آفیسر صرف ایک مسجد کو یاد نہیں کررہا ہے، وہ اس تہذیب، اس کلچر اور اس شہر کو یاد کررہا ہے جس کی نمائندگی جامع مسجد کرتی ہے یعنی دہلی، اس کا اپنا شہر، اس کی اپنی زمین کہ جس سے اس کا رشتہ کبھی نہیں ٹوٹ سکتا۔ بنگالی کسٹم آفیسر کلکتہ میں پلا اور بڑھا ہے لیکن مشرقی پاکستان سے بنگلہ دیش بن چکے ملک کا شہر ڈھاکہ آج بھی اس کا اپنا ہے۔ اگر اسے ٹیگور سے جذباتی لگاؤ ہے تو قاضی نذرالاسلام سے بھی وابستگی ہے کیونکہ اس نے ان دونوں کو ہی پڑھا ہے۔ وہ ان دو عظیم بنگالی شاعروں کو ہندو و مسلمان کی نظر سے نہیں دیکھتا۔ یہ ہے انسان کی اپنی زمین اور اپنی تہذیب سے وابستگی جو کسی بھی تقسیم کے ذریعے ختم نہیں کی جاسکتی۔

قرآن کریم نے اللہ کی تمام مخلوقات میں انسان کو اشرف قرار دیا ہے۔ ملائکہ واجنات نیز دیگر تمام جانداروں پر انسان کو فوقیت حاصل ہے اور اسے زمین پر خدا کا نائب وخلیفہ قرار دیا گیا۔ عظمت انسان کی یہ بحث مذہب سے ہمارے شعروادب میں بھی آئی، خاص طور پر اردو شعراء کا یہ محبوب موضوع رہا ہے۔ افسانوں اور ناولوں میں بھی انسان کی برتری و افضلیت کو موضوع بنایا گیا لیکن یہاں زاویۂ نظر ذرا مختلف رہا، ترقی پسند فکشن نگاروں نے بطور خاص مذہب کے نام پر انسان کی تحقیر اور اس سے نفرت کے خلاف آواز بلند کی یعنی یہاں مذہب کے حقیقی اور مثبت پہلوؤں سے ہٹ کر اس کی غلط اور منفی تعبیر کو عظمت انسان کی راہ میں بڑی حد تک رکاوٹ قرار دیا گیا۔ اس موضوع پر رضیہ سجاد ظہیر نے بھی ایک افسانہ بعنوان ''پہچان'' لکھا ہے۔ اسلوب اظہار کے نقطۂ نظر سے یہ افسانہ شاہکار کا درجہ رکھتا ہے، خوب صورت الفاظ اور نادر تشبیہات سے یہ افسانہ سجا ہوا ہے۔ فرشتے پر انسان کی برتری و افضلیت کی یہ کہانی کچھ اس طرح ہے۔ جنت کی یکسانیت سے اکتا کر ایک فرشتے نے خدا سے زمین پر جا کر دنیا اور

انسان کو قریب سے دیکھنے کی اجازت طلب کی۔ وہ سجدہ و تسبیح سے ہٹ کر شعر و ادب کے معرکے کو بھی سر کرنا چاہتا تھا۔ بارگاہ خداوندی میں اس کی عرض داشت قبول ہوگئی، جبرئیل کو حکم ہوا کہ دنیا کے علائق کی فہرست پیش کی جائے۔ تعمیل ارشاد میں فہرست پیش کی گئی سمندر، دریا، کہسار، کھیت، بادل، جنگل، باغ، فیکٹریاں، یتیم خانے، یونیورسٹیاں، بچے، مرد اور عورت:

> ''رک جاؤ ! معبود نے حکم دیا تھا اور پھر وہ فرشتے سے مخاطب ہوا تھا۔ عورت کائنات کا سب سے دلکش معمہ ہے، دونوں عالم کی سب سے بڑی طاقت، محبت کی امانت دار، نسل انسانی کے قیام کی ذمہ دار اور حیات انسانی کی راز دار، عورت نے ملے بغیر تجھے کچھ نہ معلوم ہو سکے گا۔ مگر عورت سے بہت سنبھل کر ملنا، وہ تجھے سب کچھ بتائے گی ضرور، مگر تجھ سے سب کچھ پوچھے گی بھی۔ وہ تجھے اپنا سب کچھ دے گی یقیناً، مگر تجھ سے کچھ مانگے گی بھی، اور یاد رکھ کہ لاکھ تو جامۂ خاکی پہن لے، تیرا خمیر نوری ہی رہے گا اس لئے اگر تو نے کسی عورت کو جسمانی طور پر جانا، اگر تو محبت کی خاکی انتہا تک پہنچ گیا تو تیرا انسانی وجود تحلیل کر دیا جائے گا، تو یہاں واپس بلا لیا جائے گا۔'' 51

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ عورت ہی کیوں؟ آخر پروردگار عالم نے عورت کے وجود کو ہی سب سے زیادہ اہمیت کیوں دی؟ فرشتے سے یہ کیوں کہا کہ ''تجھے عورت سے ملے بغیر کچھ نہ معلوم ہو سکے گا۔'' ایسا اس لئے کہا گیا کہ یہ عورت ہی ہے جو منبع تخلیق ہے۔ اسی سے قربت و تعلق کے نتیجے میں ہی وہ راز تخلیق بشر یا دوسرے الفاظ میں راز تخلیق کائنات سے واقف ہو سکتا ہے لیکن یہ واقفیت منشائے الٰہی کے منافی ہے، اسی لئے فرشتے کو ہوشیار کیا گیا کہ اگر وہ عورت کی محبت میں گرفتار ہو کر اس کے جسمانی قرب کا خواہش مند ہوا تو اسے واپس بلا لیا جائے گا۔ لیکن ہونی ہو کر رہتی ہے، فرشتہ دنیا میں ایک بڑا ادیب و شاعر بن کر ابھرتا ہے مگر ایک عورت کی محبت میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ وہ عورت بھی اس کے قریب آجاتی ہے اور پھر اس سے اس لئے وصل کی خواہش مند ہوتی ہے کہ اسے اپنا ایک بچہ چاہئے

جوجسمانی وذہنی دونوں طور پر ہوبہوفرشتے کی طرح ہو کیونکہ وہ اسے انسان سمجھنے کے باوجود اوصاف ملائک سے متصف قرار دیتی ہے۔ یہاں ہم عورت کی گہری جذباتیت کا بھی مشاہدہ کرتے ہیں اور زندگی کے حقیقت پسندانہ تصور کی جگہ رومانی تصورحیات کی اس قوت کوبھی محسوس کرتے ہیں جو مرد کے مقابلے میں عورت کے مزاج وفطرت میں پائی جاتی ہے۔اور شائد یہی جذباتیت اس کی قوت بھی ہے کیونکہ وہ بالآخر ماں بنتی ہے اور اگر وہ جذباتی نہ ہوکر منطقی ہوتو کیا تخلیق کے انتہائی تکلیف دہ عمل سے گزر کر پرورش و پرداخت کے کتنے ہی صبر آزما مرحلوں سے اس طرح گزر سکتی ہے۔

کہا جاتا ہے کہ افسانے کی صورت ایک معمہ کی سی ہوتی ہے جو خود میں ہی اپنا حل بھی رکھتا ہے۔افسانہ نگار ابتدائی چند سطروں سے قاری کو اس پر آمادہ کر لیتا ہے کہ وہ ان سوالات کے جواب ڈھونڈنے کی کوشش کرے جو زندگی کے مختلف مسائل کے بطن سے پیدا ہوتے ہیں۔قاری منشائے مصنف کے عین مطابق دھیرے دھیرے آگے بڑھتا ہے اور سوالیہ نشانات کی صورت میں قائم اس معمہ کو حل کرنے میں کامیاب ہوجاتا ہے۔رضیہ سجاد ظہیر ان افسانہ نگاروں میں شامل ہیں جو افسانے کی ابتدائی سطروں سے ہی قاری کو اپنی طرف متوجہ کر لیتے ہیں۔ بلاشبہ وہ واقعات و کردار عام انسانی زندگی و معاشرے سے ہی لیتی ہیں لیکن پھران کے ہی ذریعے وہ ان افکار ونظریات کو انتہائی فنکارانہ طور پر پیش کرتی ہیں جو انسان اور معاشرے کی تعمیر وتشکیل کے حوالے سے ترقی پسند ادبی تحریک کا شناس نامہ قرار دیے جاسکتے ہیں۔ وہ نعرہ بازی اور پروپیگنڈے سے احتراز کرتی ہیں اور ادب میں زندگی اور اس کے مسائل کی عکاسی کے دوران ادبی وفنی پہلوؤں کی نظرانداز نہیں کرتیں۔

شکیلہ اختر

شکیلہ اختر نے بھی اپنی ہم عصر خواتین افسانہ نگاروں کی طرح ابتدا میں ایسے ہی افسانے لکھے جن میں موضوع تو وہی عشق و محبت کا تھا لیکن ان افسانوں کا معاشرتی کینوس نسبتاً زیادہ وسیع ان معنوں میں کہا جا سکتا ہے کہ ان میں محض ایک متوسط مسلم گھرانہ ہی شامل نہیں ہے بلکہ اسکول و کالج اور اسپتال میں جنم لینے والے رومان کی کہانی بھی کہی گئی ہے۔اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ گھر سے باہر کی زندگی اور اس کے مسائل کو بھی قدرے وسیع سماجی پس منظر کے حوالے سے اپنے افسانوں کا موضوع بناتی ہیں۔یہی سبب ہے کہ ان کے یہاں عورت کا دائرۂ عمل زیادہ وسعت بھی رکھتا ہے اور تنوع بھی۔یہ صحیح ہے کہ ان کے افسانے سماج کا ایک بڑا ویژن نہیں رکھتے لیکن جو کچھ بھی وہ پیش کرتی ہیں وہ ان کا دیکھا اور سمجھا ہوا لگتا ہے۔ان کا افسانہ ''جھنڈا اونچا رہے ہمارا'' کی صبو ایسا لگتا ہے کہ وہ خود ہیں کہ جس نے چھوٹا ناگپور کی غربت اور افلاس کو اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے۔وہ یہ غربت و افلاس خود بھی دیکھتی ہیں اور ہمیں بھی دکھاتی ہیں لیکن اس سے قبل وہ ہمیں ان حسین سبزہ زاروں،ندیوں،آبشاروں،جنگلوں اور پہاڑوں کی سیر بھی کراتی ہیں جو قدرت نے ہماری اس زمین پر خوب صورت زیوروں کی طرح سجا دیے ہیں۔ایک منظر ملاحظہ ہو جس سے منظر نگاری پر ان کی فنکارانہ قدرت کا پتہ چلتا ہے:

> ''پہاڑی ندیاں بل پر بل کھاتی ،اچھلتی ،کودتی ،بہتی جارہی تھیں ۔گھنی جھاڑیاں،تاریک غار اور آسمان کی بلندیوں سے ہمسری کرتے جنگلوں سے گھرے ہوئے بلند و بالا پہاڑوں کا سلسلہ میلوں تک پھیلتا چلا گیا تھا۔اور ایسا لگ رہا تھا جیسے یاقوتی زمین پر زمرد کی گل کاری ہے اور اس پر سونے کی تڑپ جگمگا رہی ہے۔جنگلی پردوں کا ساز بج رہا تھا۔کبھی کبھی کوئی جنگلی جانور چھلانگیں مارتا ہوا گزر جاتا تھا۔'' 52

اس انتہائی حسین منظر کے بعد وہ ہمیں ایک مخصوص علاقے کی غربت، جہالت اور محرومیوں کی داستان بھی سناتی ہیں اور قومی افتخار کے جذبے سے سرشار ان بھوکے اور افلاس زدہ انسانوں سے متعارف بھی کراتی ہیں جو اسی طرح قومی پرچم ہاتھوں میں لے کر" جھنڈا اونچا رہے ہمارا" گاتے ہیں جس طرح اس ملک کا وہ خوش حال طبقہ جو یہاں کے بیشتر وسائل پر قابض ومتصرف ہے۔ اس افسانے کا ایک اہم پہلو یہ بھی ہے کہ اس میں سماجی حقیقت نگاری کا وہ شعور ابھر کا سامنے آتا ہے جو ترقی پسند ادبی نقطۂ نظر سے عبارت ہے۔

شکیلہ اختر کا یہ افسانہ اس حقیقت سے ہمیں روشناس کراتا ہے کہ اگر ایک جانب قدرت نے بلا کوئی تفریق کئے انتہائی فیاضی سے اپنی تمام نعمتیں انسانوں تک پہنچائی ہیں تو دوسری طرف خود انسان نے ہی جبر واستبداد کے دم پر انسانوں کی ایک بہت بڑی آبادی کو بنیادی ضروریات زندگی سے بھی محروم کر رکھا ہے۔ مرکزی کردار صبو کی زبانی سکھوا کے علاقے کو قدرت کے عطا کردہ فیاضانہ حسن اور انسان کی بخشی ہوئی غربت وبیکاری کا افسانہ شکیلہ اختر نے کچھ اس موثر اسلوب میں بیان کیا ہے کہ ساری تصویر نگاہوں کے سامنے آجاتی ہے۔ سکھوا کے باشندوں کا اپنے دیوتاؤں پر غیر متزلزل یقین، ان کے توہمات وعقائد، رسم ورواج، ناچ رنگ اور باہمی محبتوں ونفرتوں کی یہ کہانی آزادی وقومی خود مختاری کے اس جذبے سے سرشار نظر آتی ہے جس کی علامت وہ قومی پرچم ہے جسے ہم ترنگا کہتے ہیں۔ لیکن کیا ہم اس پرچم اور اس آزادی کا حق ادا کر سکے ہیں؟ لاکھوں اور کروڑوں نادار ومفلس لوگ جو آج بھی بنیادی ضروریات زندگی سے محروم ہیں لیکن یہ قومی پرچم انہوں نے بھی اپنے ہاتھوں میں اٹھا رکھا ہے:

> "سب سے آخر میں ننگ دھڑنگ سیاہ رنگ کا ایک سہ سالہ بچہ المونیم کا ایک ٹوٹا ہوا پیالہ کھلونے کی طرح پکڑے لڑکھڑاتا ہوا جیسے کھیلتے کھیلتے تماشہ دیکھنے کو یہاں آ گیا تھا۔ اس کی آنکھیں پھٹی ہوئی تھیں اور وہ ٹپکتے ہوئے پانی سے شرابور ہو کر تھر تھر کانپ رہا تھا۔۔۔۔ اس کی کانپتی ہوئی آواز کبھی کبھی سنائی دیتی ۔" بائی ایک ٹا گچا دیدے، بائی دیدے! ہم چھلام کرتا بائی۔۔۔۔ صبو کی آنکھوں میں تلخیاں بھرتی گئیں۔ مگر بچہ تھر تھرا تھر تھرا کر سجدہ کرتا رہا اور خوانچے

کے اوپر اور دو کانوں میں جھنڈے لہراتے رہے۔'' 53ء

افسانہ'' آہ کی صدا نکلی'' رومانی طرز کا افسانہ ہے۔فیصل کی شادی شیما کے ساتھ نہیں ہو پاتی جو اس کی بچپن کی محبت تھی۔اس کا سبب فیصل کی ماں کی بیجا ضد ہے کہ اس نے فیصل کی شادی کسی اور لڑکی سے طے کر رکھی تھی۔افسانے کا موضوع اور اس میں پیش کیا گیا مسئلہ نیا نہیں ہے اور پہلے بھی اردو کی خواتین افسانہ نگاروں کے یہاں تواتر کے ساتھ پیش کیا گیا ہے لیکن اس افسانے کی تاثراتی فضا بے شک اہم ہے۔شکیلہ اختر بیان واقعہ اور پھر اس کے کلائمکس کو نباہنے کا ہنر جانتی ہیں۔وہ پورے تاثر کو فنکارانہ طور پر نقطۂ عروج سے ہم کنار کرتی ہیں۔منظر و جذبات نگاری کے لحاظ سے بھی یہ افسانہ اہم قرار دیا جاسکتا ہے۔ایک خاتون افسانہ نگار کی قوت مشاہدہ اور جزئیات پر اس کی نظر کے نقطۂ نظر سے اس افسانے کا مطالعہ ضرور کیا جانا چاہئے۔ایک منظر ملاحظہ ہو:

''وہ آرٹسٹ نہیں تھا،اس نے رنگ اور برشوں کا کھیل نہیں کھیلا تھا۔مگر اب اس کے دل میں ایک حسرت تھی،ایک پچھتاوا تھا،کاش وہ شیما کی تصویر بنا سکتا،وہ بڑے غور سے کشمیری لڑکیوں کے فرن،ان کے ڈھکے ہوئے سروں،لٹکتی ہوئی ان گنت چوٹیوں ،کانوں میں بے شمار جھکی جھکی بالیوں کو دیکھتا تو اس کا جی مچل جاتا،شیما اگر اس کے ساتھ یہاں ہوتی تو وہ اسے کشمیری لڑکیوں کے لباس اور زیوروں سے سجاتا۔'' 54ء

یہاں یہ بھی خیال رہے کہ مذکورہ افسانے کا عنوان شکیلہ اختر نے اسرار الحق مجاز کی ایک مختصر لیکن انتہائی خوب صورت نظم ''بربط شکستہ'' سے اخذ کیا ہے۔مجاز کا شعر ہے:

یاس کا دھواں اٹھا ہر نوائے خستہ سے   آہ کی صدا نکلی بربط شکستہ سے

کسی شعر کے ایک ٹکڑے کو افسانے کا عنوان بنانے کی روایت اردو کے افسانوی ادب میں نئی نہیں ہے۔شکیلہ اختر نے بھی اسی روایت سے فائدہ اٹھایا ہے لیکن یہاں قابل ذکر بات یہ ہے کہ انہوں نے کئی موقعوں پر اپنے افسانوں کی زبان شاعری کی زبان سے قریب رکھی ہے۔خاص طور پر اس وقت جب وہ جذبات واحساسات کے اظہار کا فریضہ انجام دیتی ہیں۔اس کا سبب شاید یہ ہے کہ وہ شاعری کی قوت تاثیر سے پوری طرح واقف ہیں اور یہ

سمجھتی ہیں کہ شعریت سے بھرپور نثر اکثر و بیشتر قاری کی توجہ افسانے کی دیگر خامیوں کی طرف سے ہٹا دیتی ہے لیکن راقم الحروف کا خیال ہے کہ ایسا اسی وقت ممکن ہوسکتا ہے جب افسانہ نگار واقعات و حالات کے پس پشت کارفرما بنیادی و حقیقی محرکات کا گہرا شعور رکھتا ہو۔ جہاں تک شکیلہ اختر کا سوال ہے ان کے یہاں فکر کی گہرائی بلاشبہ کم ہے لیکن ان کا مشاہدہ قوی ہے۔ وہ باریک بینی سے ہر شئے کو دیکھتی ہیں اور پھر ایک موثر اسلوب اظہار کے ذریعے اسے قاری کے سامنے پیش کردیتی ہیں۔ آہ کی صدا نکلی گو کہ ایک رومانی افسانہ ہے لیکن انسانی فطرت وطبیعت کے کئی گوشوں کی جانب قاری کو متوجہ کرتا ہے۔ محبت کے نازک جذبات واحساسات کی عکاسی ایک خاتون قلم کار جس قدر بہتر طریقے سے اور جس موثر اسلوب میں کرسکتی ہے، اس کی ایک اچھی اور خوب صورت مثال شکیلہ اختر کا یہ افسانہ ہے۔

کرشن چندر کا افسانہ کالو بھنگی آج بھی ہمارے ذہنوں میں موجود ہے۔ اسپتال، مریض، ڈاکٹر اور ان سب کی خدمت کرتا کالو بھنگی جوان سب کی چالیس سال تک بے لوث خدمت کرنے کے بعد جب بیمار پڑتا ہے تو اس کی خدمت کوئی نہیں کرتا اور جب وہ مرجاتا ہے تو کسی پر بھی اس کی موت کا اثر نہیں ہوتا، سوائے ان چند جانوروں کے جنہیں وہ چرایا کرتا تھا۔ شکیلہ اختر کے افسانے ''موسی'' کو پڑھ کر بے ساختہ کرشن چندر کے مذکورہ افسانے کی یاد تازہ ہوجاتی ہے۔ وہ موسی جو تیس سال تک اسپتال کو صاف ستھرا رکھتی رہی، جس نے اپنی پوری زندگی اسپتال کو دے دی۔ لیکن جب وہی موسی ایک دن کمر کے درد اور بخار سے مجبور ہوکر بیس روپئے وارڈ کے اس کمرے کے آرام دہ بستر پر جاکر سوگئی جسے وہ گذشتہ تیس برسوں سے صاف کرتی آئی تھی تو اسپتال میں ایک طوفان آگیا۔ اسٹاف نرس نے بخار سے بھنتی موسی کو ہاتھ پکڑ کے اس بستر سے کھینچ لیا اور انتہائی سفاکی کے ساتھ اس کی اس تنخواہ سے بیس روپئے کاٹ لئے جو تیس سالہ ملازمت کے بعد اب بائیس روپئے تک پہنچی تھی۔ موسی نے برسوں ملک کی آزادی کے انتظار میں گزارے تھے اور بارہا اسمتھ اور ولسن کے اردلی کے رعب جمانے پر اس سے کہا تھا کہ جلد ہی آزادی آئے گی اور وہ بھی ناچے گی لیکن آزادی نے تو اسے شدید بیمار ہونے کی صورت میں ایک ایسا بستر بھی نہیں دیا کہ وہ جس پر آرام کرسکے۔ صاف ظاہر ہے کہ یہ آزادی وہ آزادی نہیں ہے جس کا خواب دیکھا گیا تھا۔ افسانے کا اختتام ان

سطروں پر ہوتا ہے:

''دیوار سے لگی ہوئی موسی بڑی خاموشی سے حساب لگاتی رہی ،تیس سال ۔۔۔تیس دن اور بائیس روپئے۔۔۔۔۔جس میں سے اگر بیس روپیہ جرمانے میں چلے گئے تو پھر کتنا بچا۔۔۔؟ دو،اور دو ہی روپئے میں بھارت کے اندر وہ زندہ رہ کر اپنے نکلے ہوئے چاند کو کبھی چمکتا ہوا بھی دیکھ سکے گی۔'' 55

افسانہ''اسٹیل والا'' پرانے سامان کو بدل کر نیا سامان خریدنے کے موضوع پر ہے۔جیسا کہ ہمارے ملک کے مختلف علاقوں میں یہ رواج رہا ہے کہ بہت سے پھیری والے برتن،کھانے کا سامان اور گھریلو استعمال کی دیگر اشیاء لے کر دروازے دروازے پھرتے رہتے ہیں۔یہ لوگ پرانی اور استعمال شدہ چیزیں لے کر نئی چیزیں دیتے ہیں۔افسانے کا آغاز موسلا دھار بارش کے ذکر سے ہوتا ہے جس نے لوگوں کو ان کے گھروں تک محدود کر دیا ہے۔شیما،نوشی اور اس کی کئی اور سہیلیاں اس بارش میں گرما گرم چائے اور کافی کے ساتھ پکوڑوں اور تلے ہوئے کاجوؤں سے لطف اندوز ہو رہی ہیں۔کچن سے نوکر برابر چائے اور دیگر لوازمات کمروں تک پہنچا رہے ہیں۔بچے اپنے کمروں میں کھیل رہے ہیں۔لیکن اس تیز بارش میں ان غریبوں پر کیا گزر رہی ہوگی جن کے کچے گھروں کی بوسیدہ چھتیں ٹپک رہی ہوں گی۔دیواریں گر رہی ہوں گی اور مسلسل بارش کے سبب باہر نکلنا بند ہوگا۔روز محنت کر کے کمانے والے گھروں میں بیٹھے ہوں گے اور گھر میں کھانے کے لیے کچھ نہ ہوگا۔تین دن کے بعد بارش رکی ،شیما اور اس کی سہیلیاں احاطے میں آ کر ہلکی ہلکی دھوپ کے مزے لینے لگی تھیں کہ تبھی اسٹیل والے نے صدا دی اور سامان کی ادلا بدلی شروع ہوگئی۔شینو نام کی سہیلی کو یہ سب اچھا نہیں لگا کیونکہ ان کپڑوں پر تو غریبوں کا حق ہونا چاہئے۔لیکن شیما کو اس کی باتیں پسند نہیں آئیں،تبھی اس کی خادمہ پاربتی جس کے دو دن نہ آنے سے وہ ناراض تھی ،روتی پیٹتی آئی جس کی چھوٹی سی لڑکی کپڑوں کی کمی کے سبب بارش اور ٹھنڈ سے مرگئی تھی۔اس کی گریہ وزاری نے آسمان کو ہلا دیا:

''بیگم صاحب ! ہم تو مٹ گئے ہجور،گھر گر گیا مالک۔۔بیٹی مرگئی۔۔۔پانی کا آپھت ہمرے اپر ایسا آیا مالکن ۔۔ٹھنڈ سے ہمری بیٹی ٹھٹھر کر مرگئی۔کہیے

ماں کے جاڑا لگے ہے اڑھاو۔۔۔ہائے ہائے کپڑا بینوا کڑ کے رہ گئی
ہجور۔۔کہاں سے پاتی سوٹر۔۔۔کہاں سے کوٹ آتا مالک! چٹ پٹ آنکھ
پھاڑ کے اینٹھ گئی۔'' 56ؔ

یہ لب ولہجہ بہار کا ہے،شکیلہ اختر نے انتہائی خوبی سے اس لہجے کو پیش کیا ہے۔پریم چند نے شائد سب سے پہلے اپنے افسانوں اور ناولوں میں دیہی زبان اور لہجے کو استعمال کیا ہے کیونکہ ان کے بیشتر کردار مشرقی یو پی کے دیہی معاشرے کا حصہ ہوتے تھے اس لیے انہوں نے علاقائی لہجے کا خاص خیال رکھا تھا۔شکیلہ اختر نے بھی اس افسانے میں پاربتی کی زبان کے تعلق سے اس کے مقامی پس منظر کا خیال رکھا ہے۔افسانہ اسٹیل والا بہت اچھا افسانہ نہیں بن پایا لیکن ابتدائی حصہ افسانہ نگار نے سنبھل کر لکھا ہے لیکن بارش رکنے کے بعد کے حصے میں ہمیں ایسا لگتا ہے جیسے وہ جلدی جلدی افسانہ ختم کر دینا چاہتی ہیں۔ہاں پاربتی کا گریہ اور اسٹیل والے کا وہاں سے فوراً رخصت ہو جانا ضرور معنویت کا حامل ہے۔شائد وہ اس لیے فوراً بھاگا کہ کہیں شیما کا ذہن نہ بدل جائے اور وہ اس سے کپڑے واپس لے کر پاربتی کے حوالے نہ کر دے۔

''ڈائن'' شکیلہ اختر کا ایک اچھا افسانہ ہے۔ایک بدصورت مچھلی فروخت کرنے والی کے اردگرد گھومتا یہ افسانہ ہمارے معاشرے میں پھیلی ہوئی توہم پرستی پر اچھی روشنی ڈالتا ہے۔ڈائن کا نقشہ ملاحظہ کیجیے:

''چکنی سی لاٹھی کے سہارے بائیں پہلو پر جھکی ہوئی ایک بڑھیا عجیب بے ڈھنگی
چال سے چلتی ہوئی برآمدے کے نیچے پائے سے لگ کر کھڑی ہوگئی۔پسینے سے
شرابور اور سڑی ہوئی مچھلی کی باس سے بسی ہوئی،کسی مریل کتے کی طرح وہ منہ
پھاڑے ہوئے ہانپنے لگی۔اور اس طرح سے ہانپتے ہوئے اس کا کالا بھوت چہرہ
اور بھی بھیانک لگ رہا تھا۔'' 57ؔ

بدصورت مچھلی والی اپنے بقایا پیسے لینے آئی ہے لیکن اس امیر گھرانے کے لوگ اسے یہ کہہ کر محض تین آنے دے رہے ہیں کہ وہ آٹھ آنے پہلے ہی لے جا چکی ہے اور اب وہ مزید کچھ دینے کو تیار نہیں ہیں۔گھر کے بچے اس کی

کر یہ صورت دیکھ کر ڈر رہے ہیں۔ گھر کی عورتیں بھی جلد از جلد اس کے قرب سے نجات پانا چاہتی ہیں، ایسے میں گھر کی نوجوان خادمہ شبرتی ان کے خوف میں مزید اضافہ کر دیتی ہے:

''جانتے نہیں ہیں سب ،ارے یہ ڈائن ہے ڈائن! اللہ قسم پکی ڈائن ہے۔ میرے محلے میں کوئی بولے ہے اس سے! باپ رے؛ دیکھتے ہی کلیجہ بھون کے کھا جاوے۔'' 58؎

پورا گھر اسے برا بھلا کہہ رہا ہے، کسی کو یہ غصہ ہے کہ عین ناشتے کے وقت کم بخت آن مری۔ کوئی کہہ رہا ہے کہ گھر میں راج مزدور لگے ہیں اور ایسے میں یہ بڑھیا بھی آ کر سر پر مسلط ہوگئی۔ غرض کہ جس کے منہ میں جو آ رہا ہے وہ اسے کہہ رہا ہے۔ کتابن دائی کو اس بات پر شدید اعتراض ہے کہ رعیت میں سے ہو کر مالک سے حساب کتاب کر رہی ہے۔ بڑھیا کتابن کی بات پر غصے سے بلبلا اٹھتی ہے لیکن اس کی بات کوئی سننے کو تیار نہیں ہے۔ اسی بحث و تکرار کے درمیان بڑھیا کی دیورانی کو بھی بلا لیا جاتا ہے تا کہ اس سے بھی اس بات کی تصدیق یا عدم تصدیق ہو سکے کہ بڑھیا جھوٹ بول رہی ہے یا سچ۔ دیورانی بھی بڑھیا کی بات کی تصدیق کر دیتی ہے تب کہیں جا کر اسے وہ پیسے دیے جاتے ہیں جو وہ مچھلی کی قیمت کے طور پر مانگ رہی تھی۔ دراصل بوڑھیا کو اس کی دیورانی نے ہی پیسے لینے کے لیے بھیجا تھا اور مچھلی اسی دیورانی کے ہاتھوں ہی گھر کی بڑی مالکن نے خریدی تھی جو اب اس دنیا سے رخصت ہو چکی ہیں۔ بوڑھی مچھوائن یہ سن کر بغیر پیسے لیے وہاں سے جانے لگتی ہے:

''نا بٹی نا۔ ہائے اب دوسر کے ہاتھ سے ان کر با کی پیسہ نا تو لیب اور نا لیوے دیب۔ ہائے ہمر مالکنی تو ہمر مائی باپ تھے لا۔ بڑھیا کا منہ بے کسانہ طور پر پھٹ گیا اور اس کے سیاہ چہرے کی جھریوں میں چپچپاتے ہوئے آنسو پھیل گئے۔'' 59؎

یہ افسانہ ان انسانی جذبات و احساسات کی کہانی کہتا ہے جو ہر انسان میں پائے جاتے ہیں۔ وہ غریب لوگ جو فاقہ کشی کا شکار ہیں، جنہیں دو وقت کا کھانا بھی نصیب نہیں ہوتا اور جن کے بارے میں ہم عام طور پر یہ سمجھتے ہیں کہ

وہ قدروں اور جذبوں سے عاری ہوتے ہیں۔ان کے اندر بھی اپنائیت،محبت،انسیت اور یگانگت کے جذبات اسی طرح پائے جاتے ہیں جس طرح دوسرے لوگوں میں پائے جاتے ہیں، بلکہ ان سے بھی کہیں زیادہ اور سچے۔شکیلہ اختر نے بڑی خوبی سے دو متضاد رویوں کو اس افسانے میں پیش کیا ہے۔ایک طرف ایک امیر گھرانے کے لوگ ہیں جو اس انتہائی غریب مچھلی فروش کی بقایا رقم جو بے حد معمولی ہے، دینے میں اس قدر قیل وقال کر رہے ہیں اور دوسری طرف یہ غریب عورت ہے جو یہ رقم اس لیے لینے سے انکار کر دیتی ہے کہ اس سے مچھلی خریدنے والی خاتون اب اس دنیا میں نہیں رہی۔شکیلہ اختر کا یہ افسانہ بھی خواتین افسانہ نگاروں کی نسائی حسیت کے حوالے سے اردو کے افسانوی ادب میں ایک اہم مقام رکھتا ہے۔

افسانہ ''باسی بھات'' ایک ایسے نابینا انسان کی کہانی ہے جو انتہائی کم عمری میں غلط طریقۂ علاج کی وجہ سے آنکھوں کی روشنی کھو بیٹھا تھا۔یہ سب کس طرح ہوا،اس کو افسانہ نگار نے بے حد دلکش ادبی اسلوب میں اس طرح بیان کیا ہے:

> ''اس کی دکھتی ہوئی آنکھوں کا علاج اس کی ماں نے دیہاتی طور پر ہارسنگھار کے کھردرے پتوں سے خراش دے کر کرایا تھا۔اور ہارسنگھار کے ہرے پتوں نے اس کی آنکھوں کی دونوں پتلیوں کو کچھ اس طرح گھس کر رکھ دیا تھا کہ بے چارہ رحموان ہرے کچنار پتوں میں ہارسنگھار کے حسین اور معطر پھولوں کی جھومتی ہوئی بہار کو کبھی نہ دیکھ سکا،جو ساری فضا کو اپنی خوشبوؤں سے مست بنا دیتی ہیں۔پھولوں کی ان خوشبوؤں میں کتنی حیات آفرینی تھی مگر وہی ہرے پتے جو سرخ ڈنڈیوں میں سفید پھولوں کے حسن کو نکھار دیتے ہیں،رحمو کی آنکھوں کو ڈس لیا تھا۔'' 60؎

بڑے سرکار کی وہ حویلی اب رحمو کا گھر تھی جہاں اسے بحیثیت ملازم رہنا تھا لیکن اس حویلی والوں اور خاص طور پر بڑے سرکار کے حسن سلوک کے سبب وہ اس گھر کا ایک فرد بن کر رہ گیا تھا۔لیکن کوئی بھی مکاں ہو،کتنا ہی خوب

صورت، کتنا ہی وسیع وعریض اور کتنا ہی پائدار ایک سے مکین کبھی نہیں رکھتا۔ بڑے سرکار اور ان کی بیگم راہی ملک عدم ہوئے تو چھوٹے صاحب نے آ کر سب کچھ سنبھال لیا۔ وہ بستی سے باہر بنی ہوئی کوٹھی میں آ کر رہنے لگے۔ رحمو کو یہ جگہ اور بھی پسند آئی لیکن پھر اچانک اس کوٹھی کی رونق اور سب کی ہر دل عزیز چھوٹی دلہن اس دنیا کو چھوڑ کر چلی گئیں اور پھر ان کے غم میں چھوٹے صاحب بھی چل بسے۔ کہا جاتا ہے کہ ہر موت کے بعد ایک دوسری حیات اس کی جگہ لے لیتی ہے۔ چھوٹے صاحب کی موت کے بعد منجھلے بیٹے اپنے خاندان کے ساتھ اس مکان میں رہنے کے لیے آ گئے لیکن رحمو کو کوٹھی کے یہ نئے مکین راس نہیں آئے کیونکہ ان کے آنے کے بعد گھر کی پرانی چیزوں کی جگہ نئی چیزیں لینے لگیں۔ ہر پرانی شئے ہٹا دی گئی اور اس کی جگہ ایک نئی چیز آ گئی کہ شائد دنیا کا یہی طریقہ ہے، ہر گزرنے والی نسل کے باقیات بعد میں آنے والی نسل کے لیے بے معنی و بے مصرف ہو جاتے ہیں اور انہیں ہٹا دیا جاتا ہے۔ یہاں بھی یہی ہوا لیکن رحمو کو یہ بدلی ہوئی فضا راس نہ آئی:

> ''رحمو کے لیے سب سے بڑی پریشانی یہی تھی کہ اب اس کے جانے پہچانے ہوئے راستے بدلتے جا رہے تھے۔ وہ قدم قدم پر لڑکھڑانے لگا تھا، اس کے قدموں کے لیے اس کی اپنی زمین انجانی سی بنتی جا رہی تھی۔ وہ چلنے سے پہلے لرز اٹھتا تھا۔ اس کے پاؤں میں جلتی ہوئی قندیلیں جیسے بجھتی جا رہی تھیں، گھر کے در و دیوار غیر مانوس سے ہوتے جا رہے تھے۔ اس کا دل بیٹھا بیٹھا سا رہتا، گھر کے اندر کی اپنائیت کے نشان مدھم پڑتے جا رہے تھے۔'' 61

شکیلہ اختر نے اس افسانے میں انسانی نفسیات کی بے حد عمدہ عکاسی کی ہے۔ رحمو جیسے نابینا جن در و دیوار سے آشنا ہو جاتے ہیں، ان میں کسی طرح کی تبدیلی انہیں گوارہ نہیں ہوتی پھر یہاں معاملہ محض اشیاء میں تبدیلی کا نہیں تھا بلکہ لوگوں میں بھی تبدیلی آئی تھی۔ اسے نئے مکینوں میں اس لمس خاطر کی کمی محسوس ہوتی تھی جس کا وہ عادی رہا تھا۔ اب اسے کھانے کو پراٹھے ملتے تھے جنہیں وہ کھانا نہیں چاہتا تھا۔ اسے تو وہی پانی پڑا ہوا بھات اور دہی میں بھنا ہوا گوشت چاہئے تھا جو بڑے صاحب کے زمانے میں اسے کھانے کو ملا کرتا تھا۔ شکیلہ اختر نے اس افسانے

میں جو اسلوب اظہار اختیار کیا ہے وہ بھی بیحد موثر اور دلکش ہے۔ وہ کہانی کہنے کا ہنر جانتی ہیں، ان کی نسائی حسیت ان افسانوں میں ابھر کر سامنے آتی ہے جن کا موضوع انسان کی نفسیاتی الجھن، اس کی کیفیت دل اور اس کا جذباتی بحران ہوتا ہے۔ ایک اہم وصف ان کے افسانوں کا یہ بھی ہے کہ وہ رطب و یابس سے کام نہیں لیتیں اور بات اتنی ہی کہتی ہیں جتنی کہ ضروری ہوتی ہے، بقول پروفیسر عبدالمغنی:

''وہ اپنی فطری حدود میں رہتے ہوئے پوری توجہ اپنے حقیقی موضوعات پر مرکوز رکھتی ہیں اور اسی مناسبت سے اپنے مطالعے کے نتائج بلا تکلف، بالکل بے ساختہ انداز میں پیش کر دیتی ہیں۔ اسی لیے شکیلہ اختر کے افسانوں کی اپیل دوسری خاتون افسانہ نگاروں کی بہ نسبت زیادہ عمومی ہے اور ان افسانوں کا مطالعہ ہر طبقے کے پڑھنے والے زیادہ آسانی اور دلچسپی سے کر سکتے ہیں۔'' 62

شکیلہ اختر کے کئی افسانے ایسے ہیں جن کا تعلق اسپتال، مریضوں، نرسوں اور ڈاکٹروں سے ہے۔ شائد اس کی وجہ یہ رہی ہو کہ اپنی ازدواجی زندگی کے ابتدائی دنوں میں انہیں اپنے شوہر اختر اورینوی کے ساتھ ایک سینی ٹوریم بھی کافی دنوں کے لیے رہنا پڑا۔ یہاں انہوں نے اسپتال کی دنیا کو بے حد قریب سے دیکھا۔ موسی، ایک دن، آخری سلام، سیندور کی ڈبیا، بے نام، گھر یا ویرانہ اور بکھرے ہوئے پھول جیسے افسانوں میں اسپتالوں کا ان کا یہ مشاہدہ بے حد کام آیا۔ اس طرح کے افسانوں میں شکیلہ اختر نے انسانی جذبات و احساسات اور نفسیاتی تصادم و کشمکش کی عکاسی فنکارانہ طور پر کی ہے۔ افسانہ ''سیندور کی ڈبیا'' ایک سینی ٹوریم کی کہانی ہے جہاں افسانے کی راوی صیغہ متکلم بھی ایک مریضہ کی حیثیت سے داخل ہے۔ پہاڑوں کے دامن میں بنی ہوئی سینی ٹوریم کی عمارت باہر قدرت کے حسین مناظر سے گھری ہوئی ہے لیکن اس کے اندر زندگی اور موت کا کھیل جاری ہے۔ کبھی زندگی موت سے جیت جاتی ہے اور کبھی موت زندگی کو اپنی گرفت میں لے کر ہمیشہ کے لیے خاموش کر دیتی ہے۔ صیغہ متکلم سینی ٹوریم کی دو نرسوں کا ذکر کرتی ہے، ڈولی اور کیتھرین یہ دونوں نرسیں ایک دوسرے سے مختلف بھی ہیں اور برگشتہ بھی۔ افسانے کی راوی کے مطابق:

''کیتھرین کی نزاکت اور چہرے کی نمکینی سارے سینی ٹوریم میں مشہور تھی۔ وہ

اپنے آپ کو اس اونچے آسمان تلے سب سے بلند و بالا سمجھتی چلی آ رہی تھی۔ڈولی سے اس کی ذرا نہ بنتی، دونوں کی فطرت میں زمین آسمان کا فرق تھا۔ڈولی ٹوٹ کر محبت کرتی ہوئی نثار ہو جانے والی لڑکی تھی۔مگر کیتھرین شمع کی طرح خاموشی سے جلتی ہوئی اپنے پروانوں کو قربان ہوتے دیکھنا چاہتی تھی۔'' 63

نرس ڈولی افسانے کی راوی سے بیحد انسیت رکھتی ہے اور محبت سے ملتی ہے جس کا سبب یہ ہے کہ اسی کی طرح خوب صورت انگلیوں کی مالک ایک لڑکی پونم اسی سینی ٹوریم کے اسی بیڈ پر کبھی زندگی کی جنگ ہار گئی تھی جس پر آج افسانے کی راوی لیٹی ہوئی تھی۔ڈولی کے بقول پونم نے موت کو شکست دے دی تھی لیکن اپنے منگیتر ستیش کی بیوفائی اور سینی ٹوریم کی نرس کیتھرین سے اس کے نزدیکی تعلقات نے اسے مجبور کر دیا کہ وہ خود کو موت کے حوالے کر دے۔ڈولی پونم سے بیحد محبت کرتی تھی اور اسی کی مسلسل خدمت و تیمارداری نے پونم کو مائل بہ صحت کر دیا تھا لیکن ستیش کی بیوفائی نے پونم سے زندہ رہنے کی خواہش چھین لی اور پھر ستیش کے ہاتھوں اپنی مانگ میں سیندور بھرے جانے کی آرزو لیے پونم اس دنیا سے رخصت ہو جاتی ہے۔ڈولی نے اس کی آخری خواہش کے مطابق سیندور کی ڈبیا اس کی چتا پر رکھ دی:

''یہ پونم کی آخری تمنا تھی،اس کو بھی اسی چتا میں جلنے دو۔چتا سلگی، دھواں اٹھا اور پھر شعلوں کی لپک نے پونم کی سونی مانگ میں لال لال سیندور بھر دیا۔اس کو دلہن کی طرح سجا دیا اور سیندور کا سہاگ آخر پونم کے ساتھ ہی چلا گیا۔''64

کیفیت و تاثر کے لحاظ سے شائد یہ افسانہ شکیلہ اختر کا سب سے اچھا افسانہ ہے۔اس کی فضا سازی میں انہوں نے جس فنی مہارت کا ثبوت دیا ہے وہ انہیں ایک کامیاب افسانہ نگار کی صف میں لا کھڑا کرتی ہے۔سینی ٹوریم کا سناٹا، ڈاکٹروں اور نرسوں کی آمدورفت، دواؤں کی مہک اور فینائل کی بو، دور دور تک پھیلا ہوا سبزہ زار اور جنگل ،مریضوں کی کھانسیوں کی آوازیں، ان کا درجہ حرارت ناپتی نرسیں یہ سارا منظر الفاظ میں اس طرح قید کیا گیا ہے کہ

قاری بھی اسی ماحول وفضا میں پہنچ جاتا ہے۔موت کے سائے میں اپنی بقا کی جنگ لڑتی زندگی بیماریوں سے نہیں اپنے پیاروں سے ہار جاتی ہے اور یہی اس افسانے کا موضوع ہے۔

افسانہ ''پیاسی نگاہیں'' ایک جوان بیوہ کے تشنہ جذبوں کی کہانی ہے۔اس افسانے کا مرکزی کردار انوری باجی کا تعلق ایک ایسے گھر اور خاندان سے ہے جہاں کسی بیوہ کا زور سے ہنسنا بھی گناہ سمجھا جاتا ہے۔گھر میں دن بھر ماں اور بہنیں انہیں نصیحت کرتی رہتیں، ایسے نہ چلو، ایسے نہ ہنسو، ہم لوگوں کو دیکھ کر سیکھو۔اور یہی چیز انوری کے لیے سب سے تکلیف دہ تھی۔پڑوس کی رہنے والی شاہدہ اپنے شوہر کی بیماری سے اکتا کر جب بھی انوری کے گھر آتی وہاں کی سوگوارانہ فضا اسے ایک عجیب سی کیفیت میں مبتلا کر دیتی تھی۔انوری اسے سب سے زیادہ عجیب لگتیں:

> ''اپنے جسم کو چرائے ہوئے ڈری ڈری سی۔ان کی صحت بڑی اچھی تھی اور ان کا چہرہ کبھی کبھی ایک عجیب طور سے چمک اٹھتا تھا۔روشن سی آنکھیں، تنا ہوا چہرہ اور شگفتہ سے لب۔مگر دیکھتے دیکھتے ہی وہ پھر ایک دم سے بجھ جاتیں، بالکل اچانک طور پر جیسے کوئی بیلون کی ڈوری کھول کر اس کو پچکا دے۔'' 65؎

انوری شادی کے ایک سال کے بعد بیوہ ہو گئی تھیں اور شوہر کے مرنے کے کچھ ہی مہینے بعد انہیں ایک مرا ہوا بچہ پیدا ہوا تھا جسے انہیں بغیر دکھائے گھر والوں نے دفن کر دیا تھا۔انوری کو آج بھی اس کا قلق تھا کہ وہ اپنے بچے کی صورت بھی نہیں دیکھ پائیں۔اس پر گھر والوں کی ان پر عائد کردہ پابندیاں انہیں اور بھی تکلیف پہنچاتی تھیں۔انوری جس معاشرے کی فرد تھیں وہاں بیواؤں کی دوسری شادی کے امکانات نا کے برابر تھے۔ان کے تشنہ جنسی جذبات کبھی سینی ٹوریم کے ڈاکٹر پنکج کے ذکر سے تسکین پاتے اور کبھی گھر میں پانی دینے والی کولن چھوکری اور اس کے عاشق کی باہمی دست درازیوں کو بیان کرتے ہوئے ابل پڑتے تھے:

> ''ارے بھئی سنو تو اک قصہ، یہ جو ہے نا ہمارے یہاں پانی دینے والی کولن چھوکری؛ بھئی پہلے تو اس نے اپنے لمبے لمبے بالوں کو سڑک کے پل پر بیٹھ کر گوندھا، پھر اس میں رنگین پھولوں کے گچھے لگائے، پھر کان کے

سراخوں میں لال رنگ کے پتے امیٹھ کے دئے۔اس کے بعد۔۔۔۔وہ اسی
جامن پترا میں چلی گئی۔اور وہاں اب نہ بولوں گی تم سے! اللہ توبہ۔۔۔۔۔وہ
کنٹر ڈھونے والا لونڈا ہے نا۔۔۔۔کیا بتاؤں تم سے کبھی وہ اس کو ڈھکیلتی اور
کبھی وہ اس کو کھینچ لیتا۔''انوری باجی کی سانس تیز ہوگئی، بولتے بولتے وہ ہانپنے
لگیں اور ان کی آنکھوں میں زندگی کے دیے پھر جھلملانے لگے۔''66

انوری کی یہ دبی دبی خواہشات اظہار کا ایک موقع چاہتی تھیں جو انہیں پر تیما کی موت کے نتیجے میں حاصل ہوا۔ تیز بخار کے دوران انہوں نے پرتما کے بنگالی شوہر کو بلانے کی خواہش ظاہر کرہی دی لیکن گھر والوں نے اسے سن کر بھی ان سنا کر دیا۔وہ انوری باجی جنہوں نے اب تک کسی طرح سے اپنے جذبات کو دوسروں سے چھپا رکھا تھا ،بیماری کی حالت میں انہیں گھر والوں پر ظاہر کر دیتی ہیں۔افسانہ نگار اس بات سے واقف ہیں کہ عورت ہو یا مرد انسان کے فطری تقاضوں پر پابندی نہیں لگائی جاسکتی۔انوری باجی کے تمام مسائل کا حل ان کی دوسری شادی تھی ،تا کہ وہ پرانی زندگی بھلا کر ایک نئی زندگی شروع کرسکیں۔لیکن معاشرتی حد بندیوں اور نام نہاد اخلاقی پابندیوں نے ایسا نہیں ہونے دیا۔گو کہ افسانے میں ان کی دوبارہ شادی نہ ہونے کی کوئی وجہ بیان نہیں کی گئی ہے لیکن شائد ایسا اسی لیے نہیں ہوا کہ ہم ایک بار عورت کے بیوہ ہو جانے کے بعد اس کی دوسری شادی کو عام طور پر نہ تو قبول کرتے ہیں اور نہ ہی اسے اس کی ترغیب دیتے ہیں کہ وہ ایک بار پھر اپنا گھر بسائے کیونکہ کوئی انسان تنہا زندگی نہیں گزار سکتا خواہ وہ مرد ہو یا عورت۔افسانہ نگار زندگی کے عام مسائل کا اچھا اور گہرا شعور رکھتی ہیں اس لیے عورت کے اس مسئلے کو بھی انہوں نے انتہائی منطقی طور پر دیکھا ہے اور بے حد فطری طور پر اس افسانے میں پیش کر دیا ہے۔

شکیلہ اختر نے سماج کے پسماندہ طبقوں کے مسائل اور ان طبقوں سے تعلق رکھنے والے افراد کے رویہ و مزاج ،عادات واطوار اور فطرت و سرشت کو اکثر و بیشتر اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔افسانہ ''صدائے واپسیں'' کی ترکاری بیچنے والی ان کا ایک ایسا ہی کردار ہے جو فوراً ہی قاری کی توجہ کا مرکز بن جاتا ہے۔وہ ایک بے حد غریب عورت ہے اور صرف تھوڑی سی ترکاری ٹوکرے میں رکھ کر فروخت کرنے نکل پڑتی ہے۔وہ اپنی ٹوکری کا اوپری حصہ

لال ساگ سے بھر دیتی ہے تاکہ خریداروں کو یہ احساس ہو کہ ٹکرا ترکاریوں سے بھرا ہوا ہے۔افسانے کی راوی سے اس کی ملاقات اس وقت ہوتی ہے جب موسلا دھار بارش میں وہ اس کے گھر کے سامنے سے صدائیں لگاتی ہوئی گزرتی ہے:

''دروازے کے اندرداخل ہوتی ہوئی ایک تیز آوازمیرے سامنے گونجی،''ترکاری لیاجائی''، آلوہے،توریں ہے،ساگ پیاج،بیگن،نیمو جوکھوجو۔ایک ترکاری والی بڑھیا پانی سے شرابور کانپ رہی تھی اور نمایاں طور پراس کی سوکھی ہوئی گردن بوجھ کے احساس سے باربارہلتی جارہی تھی۔لیکن اس کی تھرتھراتی ہوئی آواز میں ایک رعونت تھی اور پھولی ہوئی بیمار جھریوں کے اندردھنسی ہوئی آنکھیں میلے تاگے سے جا بجا بندھی ہوئی داغ دار عینک کے اندر فاتحانہ طور پر چمک رہی تھیں۔'' 67؎

شکیلہ اختر کے اس افسانے کو ہم بڑی حد تک ایک نفسیاتی افسانہ قرار دے سکتے ہیں۔ بوڑھی ترکاری والی کا ٹوکرا تقریباً خالی رہتا ہے لیکن وہ اسے لال ساگ سے بھرا رکھتی ہے اور شائد گاہکوں کے ساتھ خود کو بھی یہ فریب دیتی ہے کہ اس کے پاس بیچنے کے لئے انواع واقسام کی سبزیاں ہیں۔دراصل وہ بیحد غریب ہے اور اس کے پاس اتنے پیسے نہیں ہیں کہ وہ بہت سی سبزی خرید کر اپنا ٹوکرا بھر سکے اس لیے وہ ٹوکرے کو لال ساگ سے ڈھک کر رکھتی ہے اور جب صدا لگاتی ہے تو سبھی قسم کی ترکاریوں کے نام لے کر پکارتی ہے۔ یہ ایک قسم کی خود فریبی ہے جس میں وہ مبتلا ہے۔ جب باورچی اس کے ٹوکرے کی چند ترکاریوں کو دیکھ کر اسے لعن طعن کرتا ہے تو وہ افسانے کی راوی کو دیکھ کر رو پڑتی ہے اور اسے بتاتی ہے کہ وہ بے حد غریب عورت ہے،ایک ایسی غریب اور بے سہارا عورت جس کے تین جوان بیٹے ایک کے بعد ایک مرگئے اور اب اس کا کوئی نہیں۔اب اس کے پاس ترکاریاں نہیں صرف ان ترکاریوں کے نام ہی رہ گئے ہیں۔افسانہ نگار نے انتہائی موثر انداز میں اس المیے کو ابھارا ہے:

''جس کے پاس کچھ بھی نہ ہو اس کے پاس صرف نام ہی نام تو رہ جاتا ہے۔اور

> یہی اس کا سب کچھ ہوتا ہے، اگر آج وہ ان ناموں کو بھی بھول جائیں تو پھر اس دنیا میں ان کا کیا باقی رہے گا؟ کھو کھلے نام اور ہر آنے والے کل کا انتظار ہی تو ان کی زندگی کا سہارا ہے۔ دنیا بھر کی ترکاریوں کے نام کی صدا لگا کر کون جانے کہ وہ اپنی حسرتوں کو فریب دیتی تھی یا گاہکوں کو۔'' 68

یہی انسانی دردمندی ہمیں شکیلہ اختر کے بیشتر افسانوں میں نظر آتی ہے۔ وہ ترقی پسند ادبی تحریک سے وابستہ خاتون افسانہ نگاروں میں ایک ایسی افسانہ نگار کی حیثیت رکھتی ہیں جنہوں نے ہر قسم کی نعرہ بازی سے خود کو بچائے رکھا اور صرف وہی لکھا جو ان کے تخلیقی شعور کا از خود حصہ بن گیا تھا۔ ترقی پسندی ان کے رگ و پے میں تھی لیکن وہ مشرقی روایات کی پاسداری بھی کرتی تھیں۔ ہمیں ان کے افسانوں لطیف جذبات و احساسات کا اظہار بھی ملتا ہے اور سرکش انسانی جذبوں کی صدائے بازگشت بھی سنائی دیتی ہے لیکن ان سب کے باوجود فکر و اظہار کی سطح پر جو توازن ان کے یہاں پایا جاتا ہے وہ ہمیں دوسری جگہ کم دیکھنے کو ملتا ہے۔ متوسط مسلم گھرانوں کی تہذیبی فضا، ان گھرانوں سے تعلق رکھنے والی عورتوں کے مختلف النوع مسائل کی جیسی صحیح اور سچی عکاسی شکیلہ اختر نے اپنے افسانوں میں کی ہے، اس پر تبصرہ کرتے ہوئے احمد یوسف لکھتے ہیں:

> ''شکیلہ اختر نے بیشتر مسلم گھرانوں کے مسائل اور بالخصوص عورتوں سے متعلق مسائل کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ یوں ہمیں شکیلہ اختر کے یہاں مسلمان گھرانوں کی سچی تصویریں ملتی ہیں۔ شکیلہ کے یہاں گھر سماج کا ایک چھوٹا سا جز بن کر اپنے کل کی خبر دیتا ہے۔ ان کی زبان صاف اور سادہ ہے اور ان کے خیالات میں کسی قسم کی پیچیدگی نہیں ہے۔'' 69

شکیلہ اختر کے افسانوں کے موضوعی کینوس بہت وسیع نہ سہی لیکن ان کی اثر آفرینی میں کوئی شبہ نہیں ہے۔ وہ انسانی نفسیات کے مختلف پہلوؤں کی پیشکش میں خاصے سلیقے کا ثبوت دیتی ہیں۔ ان کی زبان اور ان کا اسلوب اظہار موثر بھی ہے اور دلکش بھی۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں کی صف میں ان کا ایک نمایاں مقام ہے جس کے کوئی بھی صرف نظر نہیں کرسکتا۔

صدیقہ بیگم سیوہاروی

صدیقہ بیگم سیوہاروی خاتون افسانہ نگاروں کی پہلی صف میں شامل ہیں جو ترقی پسند ادبی تحریک کے فوراً بعد منظر عام پر آئی۔ہم انہیں رشید جہاں کی قائم کردہ اس روایت کی توسیع قرار دے سکتے ہیں جس کا آغاز انگارے کے اس افسانے سے ہوا تھا جو رشید جہاں نے لکھا تھا۔ابتدا میں لوگوں نے صدیقہ بیگم کے افسانوں کو محض روایتی قسم کے افسانے سمجھ کر ان پر زیادہ توجہ نہیں دی لیکن یہ بے توجہی جلد ہی پسندیدگی میں بدل گئی اور ایسا اس لیے ہوا کہ ان افسانوں میں جو کیفیت پائی جاتی ہے وہ بے حد آسانی سے قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ایک اور سبب ان افسانوں کی مقبولیت کا یہ بھی ہوا کہ انہوں نے ان واقعات وحالات کو ہی اپنے افسانوں کا موضوع بنایا جو ان کے اپنے دور کے تھے۔اردو میں اس وصف کے لیے کرشن چندر جانے جاتے رہے ہیں جن کے تعلق سے مذاقاً یہ کہا جاتا تھا کہ وہ صبح کا اخبار دیکھ کر افسانہ لکھتے ہیں۔ڈاکٹر سید اعجاز حسین نے صدیقہ بیگم کے اس تخلیقی رویے کی ان الفاظ میں تعریف کی ہے:

> ''صدیقہ بیگم کے افسانے موضوع کے لحاظ سے روزمرہ کی زندگی سے آگے نہیں بڑھتے۔غالباً یہ رویہ بڑی دوراندیشی پر مبنی ہے،اس لیے کہ اول تو آئے دن کے واقعات کو سلیقے سے پیش کرنا اپنے گردوپیش کے حالات اور سماج کو درست کرنا ہے جس کی اس وقت سب زیادہ ضرورت ہے۔اور دوسرے ابھی عام ذہنی سطح اتنی بلند نہیں ہوئی کہ بین الاقوامی واقعات وکردار سے پورا لطف واثر حاصل کر سکے۔'' 70

راقم الحروف کو بھی ڈاکٹر سید اعجاز حسین کی اس رائے سے اتفاق ہے۔جب کوئی تخلیق کار ایک ایسے واقعے،حادثے یا پھر مسئلے پر قلم اٹھاتا ہے جو یا تو بالکل اس کے آس پاس کا ہو یا پھر جس سے اس کی جذباتی وابستگی

اس قدر رہو کہ وہ اس کے تخلیقی شعور کا از خود حصہ بن جائے۔ یہ صحیح ہے کہ صدیقہ بیگم نے بہت سے ایسے افسانے لکھے جن کا تعلق عام طور پر current affairs سے تھا لیکن یہ افسانے پیش کش کے لحاظ سے محض اخباری نامہ نگار کی رپورٹنگ کی طرح نہیں تھے بلکہ اپنی ادبی وفنی حیثیت میں اچھے اور عمدہ افسانے تھے۔ مثال کے طور پر ان کے افسانے ''چاول کے دانے'' کو لیا جا سکتا ہے جو بنگال کے مشہور زمانہ قحط کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ ایک بوڑھا شخص اپنے بیٹے نذیر کی گم شدگی سے پریشان ہے۔ قحط نے سب کچھ ختم کر دیا ہے اور ایسے میں نذیر کا بھی کوئی پتہ نہیں ہے۔ نذیر کا ایک چھوٹا بیٹا منو اور جوان ہوتی ہوئی بیٹی شفو کو وہ کیا کھلائے اور کہاں سے کھلائے، اس کے پاس تو کچھ بھی نہیں ہے:

> ''میرے پاس رکھا ہی کیا ہے؟ میرا دھن ۔۔۔۔۔ بس یہ بچے ہیں۔ پر یہ کیسا دھن، یہ تو خود بھوکے ہیں؛ دھن اور بھوکا، اسے ہنسی آئی۔ وہ ہنسنا بھی تو بھول گیا ہے۔ یہ ہنسی بھی کیسی جس نے لب تک آ کر آگے جانے سے انکار کر دیا۔۔۔۔ مگر وہ کیا کرے؟ اس دھن کو کیسے کھلائے، کوئی یہ کھاٹ ہی لے لیتا اور ان بچوں کے لئے کھانے کو کچھ دے دیتا لیکن دے گا کون؟ ہر ایک کو چاول چاہئے۔ ایسے میں کون خریدے لیتا ہے۔ پہلے سے بک جاتی تو کوئی بات بھی تھی۔'' 71؎

جب کھانے کو کچھ نہیں ملتا تو چھوٹا منو بھوک کی تاب نہ لا کر مر جاتا ہے۔ اسی دوران کچھ لوگ آ کر اسے اور شفو کو کیلے دیتے ہیں جو انتہا درجہ کی بھوک کے سبب ان کے گلے سے بھی نہیں اترتے۔ وہ اپنی پوری قوت جمع کر کے شفو کو لے کر سیٹھ کے گھر جاتا ہے تاکہ اس سے کہہ سکے کہ شفو کو وہ اپنے گھر میں کام کے لئے رکھ لے۔ سیٹھ کے انکار کر دینے پر وہ مایوس ہو گیا لیکن اسی بیچ سیٹھ کو جوان لڑکے کی شفو پر نظر پڑ گئی اور اس نے بوڑھے کو کچھ چاول دے کر شفو کو اپنے گھر میں رکھ لیا۔ جب بوڑھا چاول لے کر واپس آنے لگا تو اسے احساس ہوا کہ اس نے شفو کو سیٹھ کے گھر بھیج کر بڑی غلطی کی کیونکہ اسے معلوم تھا ایک جوان اور غریب نیز قحط کی ماری لڑکی کے ساتھ اس گھر میں کیا سلوک ہوگا۔ اگر شفو

کے ساتھ کوئی زیادتی ہوئی تو وہ نذیر کو کیا جواب دے گا۔اسے ایسا لگا جیسے اس نے محض تھوڑے سے چاولوں کے لیے اپنی پوتی کو سیٹھ کے لڑکے کے ہاتھوں بیچ دیا ہے۔ بوڑھے کے قدم لڑکھڑانے لگے،اس نے دوبارہ سیٹھ کے گھر کی طرف بڑھنا چاہا لیکن چکر کھا کر گر پڑا وہ مر چکا تھا۔چاندنی رات تھی اور زمین پر بکھرے چاول کے دانے اس چاندنی میں چمک رہے تھے۔

یہ افسانہ بنگال کے قحط پر لکھا گیا ہے،ایک ایسا قحط جو بارش نہ ہونے کے سبب پیدا نہیں ہوا ہے بلکہ ذخیرہ اندوزوں نے چاول کی مصنوعی قلت پیدا کی تھی اور اپنی تجوریاں بھر لی تھیں۔صدیقہ بیگم نے اسی بدنام زمانہ قحط کو افسانے کا موضوع بنایا ہے۔ بنگال کے اس قحط نے ہر انسان اور انسانیت نواز کو بے چین کر دیا تھا،کرشن چندر نے ''ان داتا'' جیسا شاہکار افسانہ لکھا۔جہاں تک صدیقہ بیگم کا سوال ہے انہوں نے اس المیے کی عکاسی انتہائی موثر طور پر کی ہے۔افسانے کے آخر کی دوسطریں پڑھنے سے تعلق رکھتی ہیں،زمین پر پڑا ہوا بوڑھے کا بے جان جسم اور بکھرے ہوئے چاول رات کے سناٹے اور چاند کی روشنی میں چمک رہے تھے۔سہیل عظیم آبادی نے بجا طور پر یہ بات کہی ہے کہ بنگال کا قحط صدیقہ بیگم کے رجحانات ،تصورات اور فن کو ایک نئے موڑ پر لے آیا اور پھر انہوں نے ایسے کئی افسانے لکھے جن میں افسانے کا فن اور انسانی مسائل باہم اس طرح آمیز ہیں کہ وہ صحیح معنوں میں عکس حیات بن گئے ہیں۔

افسانہ ''سندر ناری'' میں یہ المیہ پھر ایک بار دہرایا جاتا ہے۔سونا اپنی بیمار ماں،نابینا باپ اور چھوٹی بہن چمپی کا پیٹ پالنے کے لیے بھیک مانگتی ہے۔لیکن جب اسے اتنے پیسے نہیں ملتے کہ وہ اپنے گھر والوں کو دو وقت کی روٹی کھلا سکے تو بہ حالت مجبوری زمیندار کے بیٹے پورن کے بستر کی زینت بن جاتی ہے۔اور پھر یہ اس کا معمول بن جاتا ہے جس کا نتیجہ گنگو کی شکل میں سامنے آتا ہے۔وہ کئی بار چاہتی ہے کہ گنگو کو لے جا کر پورن کے قدموں میں ڈال آئے تا کہ وہ اپنے بیٹے کی پرورش کے تعلق سے اپنی ذمہ داریوں کو محسوس کرے لیکن اسے معلوم تھا کہ پورن گنگو کو قبول نہیں کرے گا۔اس کی آنکھیں یہ سوچ کر اشک بار ہو جاتیں کہ آخر اس میں گنگو کا کیا قصور ہے۔افسانے سے یہ سطریں ملاحظہ کیجئے:

''گنگو ہمک ہمک کر کھیلتا۔۔۔۔۔۔ہات پیر مارتا۔۔۔۔۔ ہنستا۔۔۔اور سونا سب کچھ بھول جاتی۔ماں کی مامتا جوش مارتی، وہ اس کو اٹھا کر چھاتی سے لگا لیتی''میرا گنگو' وہ پیار کر کے کہتی؛اس کی ہنسی،اس کی کھلکھلاہٹ اوراس کو ہمکنا جیسے ساری فضا میں تیر گیا ہو۔ایک خوشی ایک سکون ۔۔اور وہ ان لہروں میں بہنے لگتی۔'' 72؎

ظلم، جبر اور استحصال کی یہ دردانگیز تصویر اس وقت مکمل ہوتی ہے جب پورن کی شادی کے موقع پر سونا، چمپی اور گنگو ان لوگوں کی بھیڑ میں شامل نظر آتے ہیں جو اس خوشی کے موقعہ پر اپنا حصہ لینے آ گئے تھے۔ صدیقہ بیگم نے ایک بڑے سماجی مسئلے کی سنگین نوعیت کا احساس کرانے میں خاصی کامیابی حاصل کی ہے:

''شہنائی بج رہی تھی۔۔۔۔نغمے گونج رہے تھے ۔۔۔۔۔ناچ رنگ۔۔۔۔چھم چھم چھم۔۔۔۔گھنگرو چھنک رہے تھے۔۔۔۔اور گنگو سونا کا ننھا بچہ ہات پھیلا پھیلا کر پیسہ مانگ رہا تھا۔'' 73؎

صدیقہ بیگم نے ترقی پسند ادبی تحریک کے اغراض و مقاصد کو اپنے افسانوں کا مزاج بنانے میں اس بات کا خاص خیال رکھا ہے کہ سماجی مسائل کی عکاسی فطری طور پر ہو۔وہ بلاشبہ تکنیک کے نقطہ نظر سے کوئی نیا تجربہ نہیں کرتیں لیکن افسانے کے مروجہ اسلوب بیان کو برقرار رکھتے ہوئے وہ افسانے میں کیفیت و تاثر قائم رکھتی ہیں۔ موضوعات کی سطح پر متوسط گھرانوں کے مسائل کو انہوں نے ترجیح دی ہے۔وہ پرانی اور نئی نسل کے درمیان کشمکش میں نئی نسل کے ساتھ کھڑی نظر آتی ہیں، خصوصاً اس وقت جب نئی نسل کی نمائندگی متوسط طبقے کی کوئی لڑکی کر رہی ہو۔ عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ ایک اچھے فکشن نگار کو کرداروں کے تعلق سے غیر جانب دار ہونا چاہئے۔یعنی قاری کو ایسا نہ لگے کہ تخلیق کار اپنے کسی کردار کو غیر ضروری طور پر پروجیکٹ کر رہا ہے۔یہ چیز خود کہانی سے ابھر کر سامنے آنی چاہئے۔ صدیقہ بیگم کے حوالے سے یہ اعتراض اکثر کیا جاتا ہے کہ وہ اس معاملے میں توازن نہیں برقرار رکھ پاتی ہیں۔اس ضمن میں سہیل عظیم آبادی رقم طراز ہیں:

''کبھی کبھی تو شدت احساس سے مغلوب ہوکر وہ اپنے افسانوں کے کرداروں
سے اس طرح گھل مل جاتی ہیں کہ اپنے افسانوں کا خود ایک کردار بن جاتی
ہیں۔اور پڑھنے والوں کے لیے ان کی ذات کو افسانے سے الگ کرنا مشکل
ہوجاتا ہے۔'' 74؎

افسانہ ''روپ چند'' اس مذہبی منافرت کی کہانی ہے جو ہمارے انگریز حکمرانوں نے بڑی محنت اور سلیقے سے ہندوؤں اور مسلمانوں کے دلوں میں ایک دوسرے کے خلاف پیدا کی تھی ۔بوڑھا روپ چند ندی کے کنارے برسوں سے تنہا زندگی گزار رہا تھا۔ برسوں پہلے جب ندی کا پانی گھروں میں گھس گیا تھا تو اسی روپ چند نے اپنی جان خطرے میں ڈال کر ندی کنارے بسے گاؤں اسلام پور کے دو بڑے زمین داروں دھنی چند اور ملا دولت حسین میں سے دولت حسین کے بھتیجے اور بہو کی جان بچائی تھی۔اور دولت حسین سے اس کا کوئی معاوضہ بھی نہیں طلب کیا تھا۔روپ چند کی اس بہادری نے اسے پوری بستی کا ہیرو بنادیا تھا۔بیس سال گزر گئے ،روپ چند کی بیٹی سرسوتی بھی جوان ہوگئی اور ایک دن جب وہ ندی سے پانی بھرنے آئی تو دولت حسین کے پوتے نے اسے اپنا شکار بنالیا، یہ نظارہ نے بھی دیکھا اور اس کے خوف سے اس کی بیٹی نے ندی میں چھلانگ لگادی اور لہریں اسے بہالے گئیں:

''وہ دن ہے اور آج کا دن کہ روپ چند اسی کنارے پر بیٹھا لہریں گن رہا ہے
اور اپنی سرسوتی کو ڈھونڈ رہا ہے جو اس کے سامنے آتی ہو یہ شرماتی ہے۔اس
لیے کہ اس نے پاپ کیا ہے اور سیٹھ دھنی چند کی موجودگی میں ان کے دوست
کے پوتے کی عزت لی ہے۔'' 75؎

اس حادثے کے گیارہ سال بعد اس علاقے میں رہنے والے ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان مذہبی منافرت اپنے عروج کو پہنچ گئی۔دونوں طرف افواہوں کا بازار گرم تھا اور فساد ہونے کے پورے آثار تھے۔علاقے کا انگریز کلکٹر در پردہ اس فساد کو ہوا دینے میں مصروف تھا۔بالآخر فساد پھوٹ پڑا اور اس فساد نے سیٹھ دھنی چند اور ملا دولت حسین کی دوستی کو بھی ختم کردیا۔دولت حسین مارا گیا اور جب اس کے کٹے ہوئے سر کو نیزے پر لیے ہوئے

فسادیوں کے اس جلوس نے جس کی قیادت دولت حسین کا دوست دھنی چند کررہا تھا، روپ چند سے کہا کہ وہ آج دولت حسین کے پوتے کو قتل کر کے اپنا انتقام لے لے تو روپ چند بپھر گیا اور دولت حسین کے گھر والوں کے دفاع میں اس نے دھنی چند کا قتل کر دیا اور خود بھی فسادیوں کے ہاتھوں مارا گیا۔افسانے کی آخری سطریں اس المیے کو مکمل کر دیتی ہیں:

> ''سورج کب کا ڈوب چکا تھا اور اس کا عکس بھی یوں ہی تاریکی میں مدغم ہو گیا، گویا وہ سورج یوں ہی ندی کے نیچے دب گیا تھا۔اور ایسا معلوم ہوتا جیسے یہ لہریں بالکل ساکن و جامد ہیں جو کبھی سانس نہیں لیتیں، یوں ہی بے حس رہتی ہیں۔ابھی تھوڑی دیر پہلے جب ڈوبتا سورج اس میں ہولے ہولے اپنا عکس ڈال رہا تھا، یہ لہریں جاندار معلوم ہو رہی تھیں گویا وہ آخری بار ہچکی لے رہی تھیں۔جس نے سارے دریا کو جھنجھوڑ کے رکھ دیا تھا اور اب سورج کے ڈوبتے ہی بالکل بے جان ہو چکی تھیں، ایک بے حس وحرکت لاش کی طرح۔۔۔''
>
> 76

صدیقہ بیگم نے ایک ماہر تخلیق کار کی طرح ان آخری سطروں میں ایک بڑے انسانی المیے کو سمویا ہے۔ ڈوبتا ہوا سورج انسانیت کا استعارہ قرار دیا جا سکتا ہے جس کے غروب ہوتے ہی موجیں یعنی انسان بے حس وحرکت ہو گیا ،اب اگر وہ زندہ بھی ہو تو اسے زندہ قرار نہیں دیا جا سکتا کیوں کہ اگر انسانیت ختم ہو گئی تو انسان بھی مردہ ہی تصور کیا جائے گا۔اس افسانے کا ایک اور جملہ بے حد قابل توجہ ہے۔دولت حسین کے پوتے نے سرسوتی کی عزت لے لی لیکن افسانہ نگار نے لکھا ہے کہ سرسوتی نے دولت حسین کے پوتے کی عزت لے لی۔یہ جملہ ایک بڑا طنز ہے اس معاشرے پر جو عورت پر زیادتی کے لیے بھی عورت کو ہی ذمہ دار قرار دیتا ہے۔زیادتی بھی عورت کے ساتھ ہی ہوتی ہے اور موردالزام بھی اسے ہی ٹھہرایا جاتا ہے۔یہ کہانی بنتے، بگڑتے انسانی رشتوں کی کہانی ہے، وہ انسانی رشتے جسے کبھی مذہب کی غلط تعبیر ختم کر دیتی ہے اور کبھی غربت وافلاس یا طمع ولالچ۔جنسی ہوس بھی رشتوں کی سالمیت وپاکیزگی

کوختم کرنے کا ایک اہم عنصر ہے جیسا کہ اس افسانے میں ہوا کہ دولت حسین کے پوتے نے اسی معصوم سرسوتی کی عزت لوٹ لی جس کے باپ روپ چند نے اس کے ماں باپ کی جان بچائی تھی۔ وہی دھنی چند جو دولت حسین کے گہرے دوست تھے آج اس بھیڑ کی قیادت کرر ہے تھے جس نے دولت حسین کا کٹا ہوا سر نیزے پر اٹھا رکھا تھا۔ صدیقہ بیگم نے محبتوں اور نفرتوں کے کئی پہلوؤں کو فطری و حقیقی پس منظر کے ساتھ پیش کیا ہے اور یہی ایک اچھے تخلیق کار کی پہچان ہے۔

افسانہ ''پرائے دیس میں'' تقسیم ہند کے سانحے پر لکھا گیا افسانہ ہے ۔تقسیم ہند ،جس نے سرحد کے دونوں طرف کے درندوں کو آزادی دے دی تھی اور انسانوں کو مجبور و بے بس بنا دیا تھا۔ افسانے کی راوی صیغہ متکلم کے گھر کا مالی اس کی فرمائش پر باغ میں ناگپور کے سنتروں کے پودے لا کر لگاتا ہے اور جب اس درخت پر پھل آتے ہیں تو وہ بالکل کھٹے ہوتے ہیں ۔مغربی یو پی کی زمین نے ارض دکن کے اس پھل کو قبول کرنے سے انکار کر دیا تھا۔ مالی کے مطابق:

> ''ایسا ہی ہوتا ہے، یہ پیڑ کی جڑیں جو دھرتی کے سینے کا دودھ پیتی ہیں، وہ اپنے پرائے کو سمجھتی ہیں۔ دکن دیس کی مٹی اس سنترے کو راس آتی ہے اور پچھاں کی یہ دھرتی آموں میں مٹھاس پیدا کرتی ہے۔ یہ پیڑ اپنی مٹی پہچانتے ہیں جیسے بچے اپنی ماں کی چھاتی۔'' 77؎

درخت اور پھل اپنی مٹی کو پہچانتے ہیں لیکن انسان کی سمجھ میں یہ کب آئے گا کہ اس کی جڑیں اسی زمین میں گہرائی تک جاتی ہیں جہاں وہ پیدا ہوتا ہے اور جہاں اس کے بزرگوں کی ہڈیاں دفن ہوتی ہیں۔ اسے ایک جگہ سے اجاڑ کر دوسری جگہ نہیں بسایا جاسکتا کیونکہ دوسری زمین اور اس پر بسنے والے لوگ اسے قبول نہیں کرتے ۔ پاکستان سے آئی ہوئی شرنارتھی لڑکی بھی اسی طرح کے حالات کا شکار ہے۔بکھرے ہوئے بالوں اور پھٹی پھٹی سیاہ پلکوں سے بوجھل آنکھوں والی اس لڑکی کو یہ شکوہ تھا کہ مذہب کے نام پر ہونے والی اس تقسیم کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ ان شرنارتھیوں کے ہم مذہب لوگ بھی انہیں قبول نہیں کرر ہے ہیں۔شائد سرحد کی دوسری جانب بھی یہی معاملہ رہا

ہوگا کیونکہ مذہب کے نام پر انسانوں کو تقسیم کر دینا تو آسان ہے لیکن انہیں قبول کرنا بے حد مشکل اور ابتدا سے یہی ہوتا آیا ہے۔

افسانہ کی راوی کی خواہش ہے کہ وہ اس مجبور اور بے بس لڑکی کی کہانی لکھے جس کی ماں اور ایک چھوٹی بہن کے بعد اب اور کوئی نہیں بچا، اس کا منگیتر کہیں غائب ہے اور اس کا کچھ پتہ نہیں۔فسادیوں کے ہاتھوں زیادتیوں کی شکار اس لڑکی کا یقین اب انسانیت اور انسان پر سے اٹھ گیا تھا۔اس کی ماں کو بھی اپنے دیس پنجاب سے محبت اور مسلمانوں سے نفرت تھی۔اور پھر ایک دن وہ لڑکی، اس کی ماں اور چھوٹی بہن وہاں سے چلی جاتی ہیں، کہاں؟ یہ بھی اسے معلوم نہیں لیکن اتنا ضرور ہے کہ انہی لوگوں کے درمیان رہنے گئی ہیں جو ان سے نفرت کرتے ہیں۔افسانہ نگار کو اس کا غم ہے کہ ایسی زندگی، ایسا معاشرہ جس میں انسانی قدریں تباہ ہو رہی ہوں یا کر دی گئی ہوں، جہاں نفرت اور عدم قبولیت کے علاوہ اور کچھ نہ ہو کیا اس معاشرے میں، اس سماج میں اور اس زندگی میں ادب اور فن کے لیے کوئی جگہ باقی رہی ہے، کیونکہ:

> ''فن خوبصورتی سے پیدا ہوتا ہے، جذبات کے سہارے پروان چڑھتا ہے ۔کیا تمہارے دل میں اب بھی جذبات موجود ہیں، چلو اچھا ہوا جب اس زمانے میں سب کچھ تباہ ہو گیا اور تم نے اپنے جذبات کو بچائے رکھا، ان کو مرنے نہیں دیا۔ویسے تو سب مر گئے ،اس کی ماں، بہن اور بھائی۔۔۔۔۔سب ہی تو مر گئے۔۔۔۔۔۔اور وہ کہانیاں جو گیارہ سالہ بچی کی بہن اس کو سنایا کرتی تھی۔اب ادب کو کون بچائے گا۔اس لیے کہ زندگی میں ادب کے لیے جگہ نہیں، اب میں کہانی نہ لکھوں گی ،اس واقعے کو یونہی مر جانے دوں گی۔'' 78؎

سنترے کے پیڑ ایک بار پھر پھولوں سے لد گئے۔ہرے ہرے سنترے رفتہ رفتہ گہرے نارنجی ہو گئے، مالی نے ایک پھل توڑا اور اس کی ایک پھانک منہ میں رکھی لیکن وہ بری طرح کھٹا تھا کیونکہ زمین کے اس ٹکڑے نے ابھی

تک ان سنتروں کو قبول نہیں کیا تھا جو ناگپور سے لا کر یہاں لگائے گئے تھے۔

افسانہ نگار نے یہ افسانہ لکھتے وقت جو اسلوب بیان اختیار کیا ہے وہ انتہائی موثر و پر کشش ہے۔فضا سازی میں صدیقہ بیگم کو خاصی مہارت حاصل ہے۔چونکہ وہ اس وقت تک قلم نہیں اٹھاتیں جب تک کسی واقعے، حادثے یا صورت حال کا ان کا مشاہدہ مکمل نہیں ہو جاتا۔ایک خاتون افسانہ نگار اگر عورتوں کے مسائل پر لکھتی ہے تو اس کی نظر نسوانی جذبات واحساسات سے متعلق ان جزویات پر بھی جاتی ہے جو عام طور پر مرد تخلیق کاروں کی توجہ کا مرکز نہیں بن پاتیں۔زیر بحث افسانے میں ایسے کئی مقامات ہیں جہاں یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ افسانہ اگر کسی مرد افسانہ نگار کی تخلیق ہوتا تو وہ افسانے کے ان حصوں سے زیادہ انصاف نہیں کر پاتا۔ایک موقع پر شرنارتھی لڑکی کے احساسات کا بیان بیحد فطری طور پر افسانہ نگار نے کیا ہے۔اس لڑکی نے جو کچھ دیکھا اور سہا ہے اس نے جذباتی طور پر اسے بے حس بنادیا ہے لیکن صیغۂ متکلم کے یہ دریافت کرنے پر کہ اس کا شوہر کہاں ہے، اس کی آنکھوں میں چمک آجاتی ہے اور وہ مسکرا پڑتی ہے۔اسی طرح پیڑ اور اس کے پھلوں کا زمین سے رشتہ، انسان کے اپنی جائے پیدایش اور وطن سے رشتے کا استعارہ قرار دیا جاسکتا ہے۔لڑکی، اس کی ماں اور چھوٹی بہن اپنے آبائی وطن کو بھول نہیں پاتی۔ہجرت کا المیہ انہیں اپنی جڑوں سے اکھاڑ پھینکتا ہے، اب کسی دوسری جگہ جا کر ان کا بسنا اتنا آسان نہیں بالکل اسی طرح جیسے سنترے کے پودوں کو ناگ پور سے منگوا کر مغربی یوپی کی زمین میں لگائے جانے کی کوشش کی گئی اور ثمر آور نہ ثابت ہوئی۔

روسی ادیب گوگول کا افسانہ ''اوورکوٹ'' اس قدر مشہور ہوا کہ ممتاز افسانہ نگار راجندر سنگھ بیدی نے اس سے متاثر ہو کر ''گرم کوٹ'' کے عنوان سے ایک افسانہ لکھا جو بیدی کے عمدہ افسانوں میں شمار ہوتا ہے، بیدی کے اس افسانے پر اسی نام سے ایک فلم بھی بن چکی ہے جس میں کلرک کا مرکزی کردار مشہور ومعروف اداکار بلراج ساہنی نے ادا کیا تھا۔صدیقہ بیگم کا افسانہ ''پرانا کوٹ'' بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔گوگول، بیدی اور صدیقہ بیگم تینوں کے افسانوں میں ''کوٹ'' اور ''کلرک'' مشترک ہے۔تینوں افسانوں کی بنیادی تھیم ایک ہی ہے لیکن اس یکسانیت کے باوجود تینوں کا اسلوب اظہار اپنی اپنی جگہ اہمیت رکھتا ہے۔گوگول کے افسانے میں کلرک گھر کے اخراجات سے کچھ رقم

پس انداز کر کے ایک نیا اوورکوٹ سلوا لیتا ہے جب کہ بیدی کے افسانے ''گرم کوٹ'' کا کلرک کوٹ کا کپڑا خریدنے میں ناکام رہتا ہے اور اس کی بیوی بازار سے کوٹ کے لیے کپڑا خرید کر اسے دیتی ہے۔یعنی افسانے کا منطقی انجام یہ ہے کہ وہ بھی بالآخر نیا کوٹ سلوا لیتا ہے لیکن صدیقہ بیگم کا افسانہ مرکزی کردار میاں رحیم الدین کے ذریعے ایک پرانا کوٹ خریدے جانے پر ختم ہوتا ہے۔افسانہ کچھ اس طرح ہے۔

تنخواہ سے پچیس روپے الگ نکال کر رحیم الدین جیسے ہی گھر سے کوٹ کا کپڑا خریدنے باہر نکلتا ہے، بنیا تقاضے کے لیے آدھمکتا ہے۔اس سے اگلے مہینے ادھار چکا دینے کا وعدہ کر کے آگے بڑھتا ہے تو دھوبی نظر آجاتا ہے ،رحیم الدین اسے نظر انداز کر کے آگے بڑھتا ہے اور کپڑے کی دکان پر پہنچ جاتا ہے جہاں قیمت سن کو باہر آجانے میں ہی اسے عافیت نظر آتی ہے۔پھر اسے اپنے دفتر کا ساتھی خلیق یاد آتا ہے جو پرانے کپڑے فروخت کرنے والے سے ایک کوٹ خرید لایا تھا جو انتہائی مناسب قیمت میں اسے مل گیا تھا۔رحیم کچھ اور آگے بڑھتا ہے کہ اسے سڑک کے کنارے بھیڑ سے گھرا ہوا ایک آدمی پرانے کوٹ فروخت کرتا ہوا نظر آیا۔ رحیم الدین نے اس سے ایک کوٹ آٹھ روپے میں خرید لیا اور گھر کی جانب چل پڑا۔اسے بس یہی خوف تھا کہ کہیں بیوی ناراض نہ ہو جائے لیکن ایسا نہ ہوا:

> ''لالٹین کی مدھم روشنی میں رحیم الدین نے بیگم کے چہرے کی خوشی دیکھی۔اور ایسا معلوم ہوا کہ جیسے سارے داغ دھل گئے۔اس وقت معاً ان کے دل میں خیال آیا کہ اپنی معصوم بیوی کی اس ادنیٰ سی خوشی کو واقعہ کا اظہار کر کے ملیا میٹ کیوں کریں اس ہی لمحے ان کے دماغ میں ایک خیال سوجھا اور وہ فاتحانہ انداز سے بولے، نبی بخش درزی کے یہاں سے لایا ہوں۔'' 79

صدیقہ بیگم سیوہاروی کا یہ افسانہ ''کوٹ سیریز'' کا تیسرا افسانہ ہونے کے باوجود اپنے اندر نئے امکانات رکھتا ہے۔گوگول اور بیدی دونوں کے یہاں محدود آمدنی سے کچھ پیسے بچا کر کوٹ کا کپڑا خریدنے کا بیان ملتا ہے۔گوگول کا کلرک خود جا کر کوٹ کا کپڑا خریدتا ہے، بیدی کے افسانے میں کلرک کی بیوی بازار جا کر اس کے لیے کوٹ کا کپڑا خریدتی ہے لیکن صدیقہ بیگم کے افسانے میں کلرک کوٹ کا نیا کپڑا نہیں بلکہ پرانا کوٹ خرید کر بیوی سے اسے نیا بتاتا

ہے۔اس طرح افسانہ نگار نے تصویر کا دوسرا رخ بھی ہمیں دکھایا ہے،یعنی کبھی کبھی مفلسی ہمیں اس کی اجازت کسی طرح نہیں دیتی کہ نیا کپڑا خریدا جائے اور ایسے موقعہ پر رحیم الدین جیسا شخص کس طرح پرانا کوٹ خرید کر نہ صرف یہ کہ اپنی ایک ضرورت پوری کرتا ہے بلکہ اپنی بیوی کی دل شکستگی سے بھی بچنا چاہتا ہے۔ازدواجی زندگی میں کامیابی کی ضمانت یہی باہمی ربط و تعلق اور ایک دوسرے کا بشری احترام ہے۔

افسانہ ''ٹھیکرے کی مانگ''بچپن یا پیدائش سے پہلے ہی طے کردی گئی شادیوں کے غلط اور خطرناک نتائج پر ہے۔صدیقہ بیگم نے اس مسئلے کو سلیقے کے ساتھ اس افسانے میں پیش کیا ہے۔نجی کی شادی اس کی پیدائش سے پہلے ہی رفعت سے طے کردی گئی۔جب وہ بڑی ہوئی تو اس نے بھی بزرگوں کے کئے ہوئے اس فیصلے کو تسلیم کرلیا اور پوری کوشش کی کہ وہ رفعت اور اس کے گھر والوں کی خواہشات کا احترام کرتی رہے لیکن رفعت خود ایک بے راہ رو شخص تھا۔کردار کی جو خرابیاں اس میں موجود تھیں وہ انہیں نجی میں تلاش کرتا تھا اور اکثر و بیشتر اس کی کردار کشی کرتا رہتا تھا۔اسی کے دباؤ میں نجی کو باوجود اس کی دیرینہ خواہش کے ڈاکٹری کی تعلیم نہیں حاصل کرنے دی گئی۔رفعت کی ان زیادتیوں سے تنگ آ کر نجی نے بالآخر یہ فیصلہ کرلیا کہ اب اسے یہ رشتہ توڑ دینا ہے،اور اس نے یہی کیا بھی۔اس کے اس فیصلے پر کچھ لوگوں نے اعتراض بھی کیا لیکن وہ اپنے فیصلے پر قائم رہی۔رفعت سے رشتہ ٹوٹ جانے کے بعد وہ دل شکستہ ہوکر اپنے کمرے میں بیٹھی تھی:

> ''اس کو خیال آیا کہ کاش میں نے ڈاکٹری کی تعلیم حاصل کرلی ہوتی،اس خیال کے آتے ہی اندھیرے میں اس کے پاؤں لڑکھڑانے لگے مگر پھر وہ فوراً سنبھل گئی۔اس نے اپنی آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر چاروں طرف دیکھا اور پھر جب سامنے اس کی نظر پڑی تو اس کو اپنی کتابوں کی الماری نظر آئی اور دوسرے لمحے وہ اندھیرا چھٹ چکا تھا۔کمرے میں چاروں طرف روشنی تھی اور پھر اس کو ایسا محسوس ہوا کہ یہ تمام کتابیں اسے اس جرات پر مبارک باد دے رہی تھیں۔''80

افسانے کا اختتام غالب کے اس شعر پر ہوتا ہے،اوراسی شعر سے نجی کو روشنی ملتی ہے۔

رگوں میں دوڑتے پھرنے کے ہم نہیں قائل

جب آنکھ ہی سے نہ ٹپکے تو پھر لہو کیا ہے

صدیقہ بیگم کا یہ افسانہ ایک اہم سماجی مسئلے پرلکھا گیا افسانہ ہے۔انہوں نے نجی کے کردار کو انتہائی فطری کردار کے طور پر تخلیق کیا ہے۔نجی ابتدا میں گھر والوں کے ذریعے اس کی پیدائش سے بھی پہلے طے کردیے گئے رشتے کو قبول کرلیتی ہے اور اپنی تعلیم کے تعلق سے بھی لگائی گئی پابندیوں کو تسلیم کرلیتی ہے لیکن جب وہ دیکھتی ہے کہ پانی سر سے اونچا ہو گیا ہے تو پھر وہ اسی جراءت سے اپنے مستقبل کا فیصلہ بھی خود ہی لیتی ہے۔اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ہمارا معاشرہ لڑکیوں کے تعلق سے ابھی اس قدر روادار نہیں ہے کہ وہ بغیر کسی ہچکچاہٹ وتذبذب کے اپنی ذات سے متعلق کوئی فیصلہ لے سکیں۔افسانے میں نجی کے اندرون پائی جانے والی کشمکش کی عمدہ عکاسی ہمیں اس افسانے میں ملتی ہے جس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ صدیقہ بیگم کو کردار نگاری پر خاصا عبور حاصل ہے۔بقول ڈاکٹر سید اعجاز حسین:

''صدیقہ بیگم کے افسانوں کے کردار بھی عموماً معمولی لوگ ہیں یا کم از کم غیر معمولی نہیں مگر ہر کردار اپنی جگہ پر ایک طبقہ یا جماعت ہے۔اس کی زندگی،اس کے حرکات وسکنات ،اس کے محسوسات ایک فرد کی نہیں بلکہ پوری ایک جماعت کی زندگی پر حاوی ہیں۔'' 81؎

یہ صحیح ہے کہ صدیقہ بیگم کے کردار کسی غیر معمولی سماجی و خاندانی پس منظر کے حامل نہیں ہوتے لیکن وہ بلا شبہ ایک بڑے طبقے کی فکر اور سماجی رویے کی نمائندگی ضرور کرتے ہیں اور یہی ان کی انفرادیت ہے۔دراصل انہوں نے جن مسائل پر افسانے لکھے ہیں وہ خانگی نوعیت کے ضرور ہیں لیکن ان کی جڑیں کسی نہ کسی سماجی و معاشرتی صورت حال میں پیوست ہیں۔افسانہ ''اسکول ماسٹر'' میں اسکول ماسٹر کی بیوی نسرین اس کی کم تنخواہ کے خلاف اسے آواز اٹھانے کے لیے کہتی ہے۔لیکن اسکول ماسٹر اس کی باتوں پر کان نہیں دھرتا کیونکہ وہ علم کو ایک ایسی شئے سمجھتا ہے جس کا سودا نہ تو کیا جاسکتا ہے اور نہ ہی کیا جانا چاہئے۔وہ تاریخ کا معلم ہے اور اس کا ایمان ہے کہ تاریخ محض عظمت

رفتہ کی داستان ہی نہیں ہے بلکہ انسانی قدروں کو بنیاد بھی فراہم کرتی ہے۔ وہ اپنی بیوی سے اشوک اعظم کا ذکر کرتا ہے جو کالنگا کی خوں ریز جنگ کے بعد خود کو امن کے لیے وقف کر دیا۔ اور آج تاریخ کے صفحات میں اس کا نام ایک ایسے شخص کے طور پر جانا جاتا ہے جس نے مہاتما بدھ کے پیغام امن واہنسا کو پوری دنیا میں پھیلانے کے لیے اپنی ساری زندگی اور سارے وسائل لگا دیے۔ اسکول ماسٹر کو تاریخ کے انہی درخشاں پہلوؤں سے اپنے طالب علموں کو واقف کرانا تھا اور وہ یہ کام وہ پوری ایمانداری اور محنت سے کر رہا تھا لیکن اس کی صحت اس کا ساتھ نہیں دے رہی تھی۔ وہ ہر وقت کھانستا رہتا تھا، بیوی اس کی یہ کھانسی دیکھ کر اس سے علاج کرانے کے لیے کہتی لیکن وہ اسے ایک معمولی بیماری سمجھ کر مسلسل نظر انداز کر رہا تھا۔ تنخواہ کے طور پر اسے محض اسی روپے ملتے تھے اور ان اسی روپیوں میں گھر چلانا اس کی بیوی کے لیے مشکل ہوتا جا رہا تھا لیکن اسکول ماسٹر کو اس کی زیادہ فکر نہیں تھی، وہ اسے اپنے پیشے کی عظمت کے منافی سمجھتا تھا کہ تنخواہ میں مزید اضافے کی خواہش کی جائے۔ اس کے برعکس بیوی یہ چاہتی تھی کہ شوہر کو اپنی آمدنی بڑھانی چاہئے اور یہ اسی صورت میں ممکن تھا جب اس کی تنخواہ میں اضافہ ہوتا لیکن یہاں ایسے کوئی آثار نظر نہیں آرہے تھے کیونکہ اسکول ماسٹر کو تنخواہ سے زیادہ اپنے پیشے کی اہمیت وعظمت کا احساس تھا:

> ''نسو میری زندگی میں یہ اسی روپئے اہمیت نہیں رکھتے بلکہ وہ بچے جن کی بھوکی نظریں میری طرف منہ کھولے دیکھتی رہتی ہیں بالکل ان چڑیا کے بچوں کی طرح جو چونچ کھولے رہتے ہیں کہ چڑیا ان کے منہ میں دانہ ڈالے۔ میں ان بچوں کو علم کی غذا فراہم کرتا ہوں۔ میں ان مادی چیزوں سے ماوراء کچھ اور دیکھتا ہوں۔ تاریخ بڑا پیچیدہ موضوع ہے۔ اگر میں نے اسکول چھوڑ دیا تو یہ تاریخ کے راستے سے بھٹک جائیں گے اور مستقبل میری ہڈیوں سے جواب طلب کرے گا۔ تم نہیں سمجھتیں نسرین، درگذر کرو، تکلیف اٹھاؤ کسی طرح۔ دراصل علم اور عقل نان جویں سے بہت بلند ہیں۔'' 82

لیکن بیوی کے متواتر اصرار پر وہ تنخواہ میں اضافے کے لیے آواز اٹھانے کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ مگر اس

کا ضمیر یہ اجازت نہیں دیتا کہ وہ صرف اپنی تنخواہ بڑھانے کی مانگ کرے،اس لیے وہ سبھی ٹیچروں کی تنخواہ بڑھائے جانے کی بات کرتا ہے لیکن اسکول کا انتظامیہ بالخصوص ہیڈ ماسٹر اس کے لئے بالکل تیار نہیں ہوتا جس کا نتیجے میں سارے ٹیچرز ہڑتال پر چلے جاتے ہیں ۔ہڑتال کے چوتھے روز ملک کے وزیر اعظم نے اسی شہر میں تقریر کرتے ہوئے اسکول ماسٹروں کی اس ہڑتال پر شدید تنقید کی جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ سبھی ٹیچروں کو جیل میں بند کر دیا گیا۔اسکول ماسٹر نے اس زیادتی کے خلاف بھوک ہڑتال کر دی۔وہ اب جھکنے کو تیار نہیں تھا۔بہر حال اس سرکشی کا جو نتیجہ نکلنا تھا وہ نکلا،حکومت نے ہڑتال کو پوری طاقت سے کچل دیا:

> ''گولیاں چل چکی تھیں، ہر طرف خاموشی چھائی ہوئی تھی ۔مکمل سکون تھا،مکمل امن وامان اور اسکول ماسٹر کی لاش ایک کونے میں پڑی ہوئی تھی اور اس کی بے نور و بصر آنکھیں کھلی ہوئی آسمان کی طرف دیکھ رہی تھیں۔جیسے وہ اپنی روایات کو ڈھونڈ رہی تھیں۔۔۔اشوک اعظم کی روایات کو،رشی منیوں کی روایات کو،لیکن کون کہے کہ ان کا وارث اسکول ماسٹر تھا یا وہ جنہوں نے اس پر گولیاں چلائی تھیں۔'' 83

افسانہ نگار نے ایک بے حد اہم سوال اٹھایا ہے کہ اشوک اور رشی منیوں کی روایات کا امین و پاسدار آخر ہم کسے قرار دیں گے؟ ایک غریب مدرس کو جو علم و تعلم کو اپنی اخلاقی ذمہ داری سمجھتا ہے یا اس مطلق العنان حکومت کو جو محض تنخواہ میں چند روپیوں کے اضافے کی مانگ کرنے والے ملک وقوم کے معمار حقیقی یعنی ایک ٹیچر،ایک استاد،ایک مدرس یا ایک معلم کو گولی مار دیتی ہے ۔صدیقہ بیگم نے ایک ایسے سنگین مسئلے پر قلم اٹھایا ہے جو ہمارے سماج میں اپنی پوری قوت کے ساتھ آزادی کے ستر سالوں بعد بھی موجود ہے ۔ایک دیانت دار اور فرض شناس مدرس جو آنے والی کتنی نسلوں کی تربیت کرتا ہے ،انہیں تعلیم دیتا ہے ،جب اپنے لیے دو وقت کی روٹی طلب کرتا ہے تو حکومت اس پر گولی چلوا دیتی ہے ۔علم اور عالم کی یہ تحقیر و تذلیل ہمارے سماج و معاشرے کا سب سے بڑا المیہ ہے ۔افسانے کی آخری سطریں ملاحظہ کیجیے:

''وہ جو اپنی نسرین کا محبت کرنے والا شوہر بھی تھا۔فلسفی بھی ،مورخ بھی ،حسن
کار بھی اور اسکول ماسٹر بھی۔'' 84؂

اور یہی اسکول ماسٹر یعنی فلسفی و مورخ اور معاشرے کا حسن کار و صورت گر اپنی ہی قومی حکومت کی گولیوں کا شکار ہو جاتا ہے ۔ یہ اس افسانے کا بھی المیہ ہے اور ہمارے سماج کا بھی ۔صرف اسی روپیہ ماہوار تنخواہ پانے والا مدرس جس کے گھر کا خرچ اس قلیل رقم میں بہ مشکل چلتا تھا محض اس لیے گولیوں سے بھون دیا جاتا ہے کہ اس نے اپنی تنخواہ میں چند روپیوں کے اضافے کی مانگ کی تھی ۔صدیقہ بیگم نے سماج و معاشرے کی عکاسی کے تحت جن موضوعات کا انتخاب کیا ہے ان سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ سماجی مسائل کا گہرا شعور رکھتی ہیں ۔ یہ صحیح ہے کہ ان کے کچھ افسانے ایسے بھی ہیں جن میں جذباتیت قدرے غالب آ گئی ہے ۔لیکن ان کے ایسے افسانوں میں بھی اسلوب اظہار کی نرمی ،سلاست اور اثر آفرینی کے سبب اس قدر تاثر و کیفیت پیدا ہو جاتی ہے کہ دیگر فنی خرابیوں کی طرف توجہ نہیں جاتی ۔

افسانہ ''دودھ اور خون'' ماں کی اس ممتا کی کہانی ہے جس کی برابری و ہم سری دوسرا کوئی بھی انسانی جذبہ نہیں کر سکتا ۔ ماں اور اس کا بچہ ایک نا قابل تقسیم وجود کے دو حصے ہیں جنہیں الگ نہیں کیا جا سکتا ۔ وہ خوشی سے ماں بنے یا زبردستی و درندگی سے ماں بنا دی جائے ،ہر حال میں وہ اس بچے سے محبت ہی کرے گی نفرت نہیں ۔ وہ اس شخص سے ہمیشہ نفرت کرے گی جو اس زیادتی کا سبب بنا ہو لیکن اس زیادتی کے بعد وجود میں آنے والے نخل کو اپنے خون سے سینچے گی ۔اور اگر جذبۂ انتقام سے مجبور ہو کر وہ اپنے وجود کے ساتھ پرورش پانے والے اس ننھے سے وجود سے نفرت بھی محسوس کرے گی تو یہ نفرت بہر حال عارضی ہوگی ۔ وہ لڑکی جو فرقہ وارانہ فساد کے بعد فریق مخالف کی زیادتی کا شکار ہونے کے سبب اپنے آپ سے نفرت کرنے لگتی ہے اور اس بچے سے بھی جو اس کے جسم میں پل رہا تھا:

''میں تیری پرورش نہیں کر سکتی تو نے میرے گھر کو ،تباہ کر دیا ہے ۔تو نے میری
تمناؤں کا مسمار کر دیا ہے ۔'' اس کی دونوں مٹھیاں بدستور بھنچی ہوئی تھیں ۔ کتنے
دن گزر گئے تھے اور وہ خنزیر اس کے جسم میں پرورش پا رہا تھا ۔اس کے جسم سے

خون چوس رہا ہے ۔زندگی سے زندگی لے رہا تھا، چراغ سے چراغ جل رہا تھا۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔وہ چاہتی تھی کہ اپنے جسم سے اس بیج کو نکال کر پھینک دے کیونکہ وہ کانٹے کی طرح اس کی روح میں چبھ رہا تھا۔'' 85؎

اس کا منگیتر جب یہ دیکھ لیتا ہے کہ دشمن کے خون کا ایک قطرہ اس کی ہونے والی بیوی کے جسم میں پرورش پا رہا ہے اور اب اسے ختم نہیں کیا جا سکتا تو وہ انتقاماً روز ہی فریق مخالف کے کسی فرد کو قتل کر کے اس کا سر گھر لے آتا تھا تا کہ وہ لڑکی دیکھ سکے کہ اس پر ڈھائے گئے مظالم کا انتقام اس کے منگیتر کے ذریعے لیا جا رہا ہے ۔انتقام کا یہ سلسلہ بھی چلتا رہا اور اس لڑکی کے جسم میں ایک نیا وجود بھی پرورش پاتا رہا۔ یہاں تک کہ وہ وقت آ گیا جب پچھلے نو ماہ سے اپنے جسم میں پلنے والے دشمن کے وجود کو اسے جنم دینا تھا۔ وہ تخلیق کے کرب سے گزرنے لگی۔ اسے لگا جیسے وہ اب نہ بچے گی۔ درد شدت اختیار کرتا جا رہا تھا، اس کے ہاتھ پیر شل ہوتے جا رہے تھے۔ تبھی اس نے اپنے منگیتر کو اپنے سامنے کھڑا ہوا پایا، پھر اس کی چیخیں تھم گئیں اور درد اچانک ختم ہو گیا۔ اسے ایسا لگا جیسے کسی نے اس کے جسم سے ایک کانٹا نکال کر پھینک دیا۔ اس نے پلٹ کر دیکھا تو اس کے منگیتر کے ہاتھوں میں ایک ننھا سا جسم تھرتھرا رہا تھا:

''میرا بچہ۔ اور پیشتر اس کے کہ کوئی جواب ملے، ماں نے جھپٹ کر بچے کو اس کے ہاتھوں سے چھین لیا اور اپنی آغوش میں چھپا لیا ،گرم گرم۔۔۔۔۔۔۔۔۔ماں کانپ رہی تھی اور بچہ اس کی پیار بھری آغوش میں تھا، درندہ فضا کے بازوؤں میں پرواز کر چکا تھا۔ اور اس کا منگیتر سر جھکائے ہوئے کھڑا تھا۔ اور ایک سر نہیں بیسوں سر تاریکی میں اس کی جانب تک رہے تھے ۔اور اس نے محسوس کیا کہ آج سردی بہت پڑ رہی تھی اس لیے کہ اس کے جسم کے شعلوں میں گرمی کم ہوتی جا رہی تھی، وہ انگارے سرد پڑتے جا رہے تھے''۔ 86؎

صدیقہ بیگم نے اس افسانے میں تخلیق کے ازلی عمل کو موضوع بنایا ہے ۔ایک عورت جو فرقہ وارانہ فساد میں

دوسری قوم کے ایک مرد کی جنسی زیادتی کا شکار ہوتی ہے اور ماں بننے والی ہوتی ہے، اسے اپنے اس بچے سے کوئی انسیت نہیں جو اس کی کوکھ میں پل رہا تھا۔ لیکن جب وہ بچہ پیدا ہوتا ہے تو پھر اس کے علاوہ اسے اور کچھ یاد نہیں رہ جاتا کہ وہ ایک ماں ہے، صرف ایک ماں اور کچھ نہیں۔ وہی بچہ جس سے وہ ہر حال میں پیچھا چھڑانا چاہتی تھی، جب اس دنیا میں آجاتا ہے تو اس کی ساری نفرت ختم ہوجاتی ہے اور وہ صرف ایک ماں رہ جاتی ہے۔ عورت منبع تخلیق ہے اور بچے سے محبت اس کی فطرت کا جزو لازم ہے، وہ اپنی اس فطرت سے کبھی بھی الگ نہیں کی جاسکتی۔ وہ اگر چاہے بھی تو اس وجود سے نفرت نہیں کرسکتی جو خود اس کے اپنے جسم میں پلتا ہے۔ صدیقہ بیگم نے زندگی اور سماج سے متعلق ایسے ہی کئی موضوعات کو اپنے تخلیقی تجربات کا حصہ بنایا ہے۔ وہ بلا شبہ اسلوب و تکنیک کی سطح پر کوئی قابل ذکر تجربہ نہ کرسکی ہوں لیکن ان کی کہانیوں میں زندگی کی سچی تصویریں نظر آتی ہیں۔ وہ ترقی پسند ہیں لیکن اپنی نظریاتی وابستگی کو اپنے فن کی کمزوری نہیں طاقت بنا کر پیش کرتی ہیں اور یہی افسانے کے فن پر ان کی گرفت کا ثبوت ہے۔

جیلانی بانو

اردو کی خاتون افسانہ نگاروں میں جیلانی بانو کا نام بھی اہمیت کا حامل ہے۔افسانہ نگاری کا ان کا سفر اس وقت شروع ہوا جب ترقی پسند تحریک اپنے آخری مراحل سے گزر رہی تھی۔اور اس تحریک کے زیر اثر لکھے گئے افسانوں کا ایک بڑا وقیع اور قابل قدر سرمایہ وجود میں آ چکا تھا۔ یہ افسانے سماجی حقیقت نگاری کے نقطہ نظر سے بھی اہم تھے اور فنی معیارات پر بھی پورے اترتے تھے۔ترقی پسند ادبی تحریک جب فکری وفنی انحطاط کا شکار ہوگئی تو ایک نیا مزاج اور ادبی رویہ سامنے آنے لگا جسے ہم جدیدیت کا رجحان کہہ سکتے ہیں۔یعنی ایسے افسانے لکھے جانے لگے جن میں معاشرے سے زیادہ فرد پر فوکس کیا گیا تھا۔اور عام معاشرت مسائل کی جگہ فرد کی باطنی کیفیات کو افسانے کا موضوع بنایا جانے لگا۔ جیلانی بانو نے خود کو اس تجربے سے الگ رکھا اور افسانہ نگاری کی اسی روایت کی پیروی کی جو ترقی پسند افسانے سے ان تک پہنچی تھی۔ یہ صحیح ہے کہ انھوں نے ترقی پسند ادیبوں کی طرح کسی مخصوص نظریاتی وابستگی کے زیر اثر افسانے اور ناول نہیں لکھے لیکن سماجی حقیقت نگاری کی اسی روایت سے انھوں بھی استفادہ کیا جو اردو افسانے کو ایک بلند معیار پر لے آئی تھی۔عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ انھوں نے عصمت چغتائی کا خاصا اثر قبول کیا ہے لیکن اس بات میں محض جزوی سچائی ہی موجود ہے۔ عصمت کے یہاں ایک خاص قسم کی سخت مزاجی پائی جاتی ہے۔ ان کا اسلوب اظہار بیباکانہ اور لب ولہجہ درشت ہے جب کہ جیلانی بانو کے یہاں ایک خاص قسم کا مزاجی ٹھراؤ بھی ہمیں دیکھنے کو ملتا ہے۔ان کے افسانوں پر جستہ جستہ نظر ڈالنے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے معمولی واقعات اور عام انسانی وابستگیوں اور علیحدگیوں کو افسانے کا موضوع بنایا ہے۔وہ کوئی بڑا فکری منظر نامہ ترتیب نہیں دیتی ہیں بلکہ زندگی کے عام موضوعات پر افسانے لکھتی ہیں۔ذیل میں ایسے ہی چند افسانوں پر گفتگو کی جائے گی۔

''دوشالہ'' کے عنوان سے جیلانی بانو کا ایک قدرے مختصر افسانہ قاری کی توجہ اپنی طرف فوراً مبذول کر لیتا ہے۔ یہ افسانہ پرانی نسل کی وابستگیوں اور نئی نسل کے تجسس و بے نیازی کی کہانی کہتا ہے۔کہانی کی مرکزی کردار اما

ں جان عمر کے اس موڑ پر ہیں کہ جب حواس بھی دامن چھڑانے لگتے ہیں۔ کھنڈر ہوتی ہوئی حویلی کے بیشتر حصوں پر ان کے بیٹے اور بہوؤں کا قبضہ ہو چکا ہے اور اب محض ایک سیلن زدہ کوٹھری ہی ان کی ملکیت رہ گئی ہے جس میں انھوں نے وہ سارا کاٹھ کباڑ جمع کر رکھا ہے جو کبھی ان کے حسین ماضی کا حصہ رہا ہے۔ یہ وہ چیزیں ہیں جواب گھر والوں کے کام کی نہیں رہیں لیکن اماں جان کے لیے وہ آج بھی اہمیت رکھتی ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ وہ گھر کے بچوں کی وجہ سے انھیں منظر عام پر نہ لاتیں ہوں۔ انہی تاریخی اشیاء میں اما جان کے دادا کا وہ دوشالہ بھی شامل تھا جسے گھر کے بہت سے افراد نے نہیں دیکھا تھا۔ لیکن ان کے بیٹے سرور کی بیوی کو یہ معلوم تھا کہ اس دوشالے پر کارچوب کا جو کام ہوا ہے اس سے کئی سیر چاندی نکالی جا سکتی ہے۔ خود اماں جان کو بھی اس دوشالے کی قدر و قیمت کا اندازہ تھا۔

> ''بلا سے ان کا بیٹا ایک ایک پیسے کو ترسائے وہ چاہیں تو آج اپنے دادا کا دوشالہ بیچ کر ٹھاٹ کریں۔ اس دوشالے کی حفاظت کے لیے ان کے سارے بھولے بسرے خواب چوکھٹ پر دھرنا دیے بیٹھے رہتے تھے۔ اگر ذرا سی لاپرواہی سے خدانہ خواستہ دوشالہ کھو جائے تو اس کے ساتھ اما جان کا بچپن کھو جاتا، کنوارا پن کھو جاتا، بیاہی زندگی کی ازیت ناک مٹھاس اور بڑھاپے کی تسکین آمیز کڑواہٹ ۔۔۔۔ توبہ ہے اب اتنی لاشوں پر رونے کے لیے آنسوں کہاں سے آئیں گے۔'' 87ؔ

مندرجہ بالا سطروں میں افسانہ نگار نے اماں جان کی دوشالے سے جذباتی وابستگی کا ذکر انتہائی فطری اسلوب میں کیا ہے۔ افسانے میں اہم موڑ اس وقت آتا ہے جب اماں جان کو بتائے بغیر ان کی بہو اس صندوق سے وہ دوشالہ نکال لیتی ہے اور اس کی جگہ ایک پرانی رضائی رکھ دیتی ہے جسے اماں جان ضعف بصارت کے سبب دوشالہ ہی سمجھتی ہیں۔ ادھر گھر کے بچوں کا دوشالہ دیکھنے کا اصرار بڑھتا جاتا ہے لیکن اماں جان اس پر آمادہ نہیں ہوتیں یہاں تک کہ پاکستان میں مقیم اپنے ایک بیٹے کے بلاوے پر انھیں پاکستان جانا پڑتا ہے۔ بمبئی میں ایک ہفتے کے قیام کے بعد جہاز میں سوار ہوتے وقت ان کو اپنے پوتے توقیر کا پوسٹ کارڈ ملتا ہے جس میں اماں جان کو دوشالے کی گمشدگی

کی اطلاع دی گئی تھی۔افسانے کی آخری سطریں ملاحظہ ہوں:

''خط سنانے کے بعد سرور کے دوست نے دیکھا کہ اماں جان اس دوشالے کی تلاش میں کہیں جا چکی ہیں۔تعجب کے مارے ان کا منھ کھلا رہ گیا تھا اور مٹھّیاں بھچی ہوئی تھیں جیسے وہ دوشالے کو پکڑے لٹکتی رہ گئیں ہو۔'' 88

افسانہ بے حد سیدھا سادہ ہے،ایک نفسیاتی و جذباتی وابستگی اس کا موضوع ہے۔قدیم نسل کے افراد کا ماضی سے رشتہ یادوں کے علاوہ ان چند اشیا کے ذریعے بھی برقرار رہتا ہے جو عمر کے آخری حصے میں ان کے پاس رہ جاتی ہیں۔نئی نسل کے لیے یہ چیزیں کسی کام کی نہیں ہوتیں اور وہ انھیں تلف کر دینا ہی بہتر سمجھتی ہے۔اسے اپنے بزرگوں کے ان جذبات اور احساسات کی کوئی فکر نہیں ہوتی جو ایسی ہی قدیم چیزوں سے وابستہ ہوتے ہیں۔وہ دوشالہ سرور اور اس کی بیوی کے لیے صرف اسی قدر اہمیت کا حامل تھا کی اس سے چاندی نکال کر فروخت کی جا سکتی تھی لیکن اما ل جان کے لیے وہ دوشالہ ان کے ماضی اور ان کے بزرگوں سے ان کے رشتے کی سب سے مضبوط کڑی تھا۔ایک ایسی کڑی کہ جب اس کے ٹوٹ جانے کی اطلاع انہیں اپنے پوتے توقیر کے خط سے ملی تو دوران سفر اسی وقت ان کا انتقال ہو گیا۔افسانے کا انجام دردناک بھی ہے اور ایک مخصوص محسوساتی کیفیت کا حامل بھی۔جیلانی بانو نے اما ل جان کے کردار کو انتہائی فطری طور پر پیش کیا ہے۔ایسا لگتا ہے کہ یہ افسانہ اور اس کا مرکزی کردار اماں جان ہمارے گردوپیش ہی موجود ہوں۔

افسانہ''پرایا گھر'' میں جیلانی بانو نے ایک نیا تجربہ کیا ہے یہ افسانہ(Dual Personality) یعنی دوہری شخصیت کے مسئلے پر لکھا گیا ہے۔عام طور پر ہر انسان کہیں نہ کہیں دو زندگیاں جیتا اور دو شخصیتیں رکھتا ہے۔اس کی ایک شخصیت وہ ہوتی ہے جسے ہم درون ذات کہہ سکتے ہیں یعنی ایسے جذبات،خیالات اور افکار جن کا اظہار وہ دوسروں کے سامنے یا تو کرنا مناسب نہیں سمجھتا یا اپنے اندر اس کی جرأت نہیں پاتا۔اس کے ساتھ ہی شخصیت کا دوسرا پہلو بھی ہوتا ہے جو وہ عام طور پر سماج اور معاشرے میں جینے کے لیے اختیار کر لیتا ہے اور پھر وہ ان دو شخصیتوں کے ساتھ زندگی گزار دیتا ہے۔لیکن کبھی کبھی اس کی یہ ظاہری اور باطنی شخصیتیں آپس میں متصادم ہو جاتی

ہیں اور پھر اس تصادم کو ہی ہم ذہنی انتشار سے تعبیر کرتے ہیں۔ افسانے کا مرکزی کردار ایک حادثے کا شکار ہو جاتا ہے جس میں اسے شدید چوٹ آتی ہے۔ وہ اسپتال میں داخل کیا جاتا ہے اور وہاں سے ڈسچارج ہونے کے بعد گھر لایا جاتا ہے۔ اسے اپنا یہ گھر پرایا لگتا ہے۔ اس کے اپنے گھر والے یہاں تک کی اس کی اپنی تصویر بھی اسے کسی اور کی تصویر لگتی ہے۔ اپنے بچوں میں وہ چھوٹی بیٹی سے انسیت محسوس کرتا ہے جسے اس کی میٹھی اور سریلی آواز کی بناء پر وہ چوں چوں کہتا ہے۔ اسے بڑی حیرت ہے کہ وہ جس گھر میں اتفاقاً آ گیا ہے، اس گھر کے افراد اسے اسی گھر کا ایک فرد سمجھ رہے ہیں۔ حتیٰ کہ اسے کسی اور کی تصویر یہ کہہ کر دکھائی جا رہی ہے کہ یہ اس کی ہی تصویر ہے۔ یہ سب دیکھ کر وہ ایک عجیب ذہنی کش مکش میں مبتلا ہو جاتا ہے:

> ''نہیں یہ کیسے ہوسکتا ہے کہ وہ آدمی میں ہی ہوں۔ اگر وہ آدمی میں ہوں تو پھر میں کون ہوں؟ ہم دونوں میں سے اصل میں ''میں'' کون ہے؛ یہ تو بڑی گڑ بڑ ہوگئی۔ اگر کسی کو معلوم ہو گیا کہ اصل ''میں'' کوئی اور ہے تو کیا ہوگا؟ اب مجھے جلدی سے کہیں چھپ جانا چاہئے۔ میری رضائی کہاں گئی، اب چاہے مجھے کوئی کتنا ہی پکارے میں ہرگز جواب نہیں دوں گا۔'' 89

کہانی کے راوی صیغہ متکلم کو یہ احساس ہو رہا ہے کہ اس گھر کے لوگ جو خود کو اس کے گھر کا کہہ رہے ہیں، اس سے زیادہ اس کو ملنے والی سرکاری پنشن میں دلچسپی لے رہے ہیں۔ اس سے سچا لمس خاطر صرف چوں چوں رکھتی ہے یا پھر پپو۔ ان دو بچوں کے علاوہ ہر شخص جو اس سے ملنے آ رہا ہے یا گھر کے دوسرے لوگ جو بظاہر اس کی تیمارداری میں مصروف ہیں وہ سب کہیں نہ کہیں غرض کے بندے ہیں۔ بیوی کو پنشن کی پوری رقم چاہئے، بیٹا امتیاز چاہتا ہے کہ یہ رقم اس کے ہاتھ لگے۔ راوی کو یہ احساس ہو رہا ہے کہ یہ سب لوگ اسے جان سے مار کر اس کی دولت پر قبضہ کرنا چاہتے ہیں۔ اسے دیوار پر لٹکی اپنی تصویر ایسے نظر آتی ہے جیسے کسی نے اسے پھانسی دے رکھی ہے۔ گھر کے سارے افراد اس کی موجودہ ذہنی حالت سے فائدہ اٹھا کر اس کی ساری جمع پونجی ہتھیا لینا چاہتے ہیں۔ وہ یہ سب دیکھ کر گھر سے نکل بھاگتا ہے۔

جیلانی بانو نے اس افسانے میں ایک ایسی نفسیاتی گتھی کو سلجھانے کی کوشش کی ہے جو انسان کے ظاہری رویہ اور داخلی کیفیت کے مابین تصادم کا نتیجہ ہے۔اس افسانے کو ہم باطنی کشمکش کا افسانہ قرار دے سکتے ہیں۔ایک ایسی باطنی و داخلی کشمکش جو سماج کے خارجی عوامل کا نتیجہ ہوتی ہے۔

افسانہ ''ریل کی پٹری پر پڑی ہوئی کہانی'' بدترین غربت وافلاس کے بطن سے نکلی ہوئی ان چند انسانوں کی کہانی ہے جنہیں اس مفلسی نے غیر انسانی ڈھانچوں میں تبدیل کر دیا ہے۔ٹرین میں بھیک مانگنے والا بھورا ایک اکسیڈنٹ میں مر جاتا ہے۔چھوٹی بھورے کی لاش بھی نہیں دیکھ پاتی،اسے جائے حادثہ سے بھگا دیا جاتا ہے۔شوہر کے مرنے کے بعد اس کا کیا ہوگا،وہ اسی فکر میں ڈوبی ہوئی تھی:

> ''بھورا صبح ہی جھولی ڈالے اجنتہ اکسپریس سے چلا جاتا تھا۔شام کو لوٹتا تو اس کی جھولی مسافروں کے جھوٹے کھانے سے بھری ہوتی تھی۔چھوٹی نے دیوار میں کیلیں گاڑ کر ایک پرانے تھیلے کی چھت ڈال لی تھی۔بارش اور دھوپ سے بچنے کے لیے سب اس کے نیچے بیٹھ جاتے تھے۔اسی چھت تلے چھوٹی پانچ بچوں کی ماں بنی۔غنڈے اسے گاؤں سے اٹھا کر لائے تو کئی مہینے اسے ادھر ادھر چھپا کر عیش کرتے رہے۔پھر ایک دن اسٹیشن کے سامنے پٹک کر چلے گئے۔اسے ہوش آیا تو اس کی ٹانگیں ٹوٹ گئی تھیں۔تب بھورا ہی اس کے کام آیا۔مہینوں اس نے بیمار چھوٹی کی دیکھ بھال کی۔اپنی بھیک کے کمانے میں اسے شریک کیا۔چھوٹی کو کچھ یاد نہیں ہے کہ وہ کب بھورے کی دوست سے بیوی بنی اور بھورے نے اسے پانچ بچوں کی ماں بنا دیا۔'' 90؎

بھورا کی موت کے بعد چھوٹی کو سرکار کی طرف سے پانچ ہزار روپئے بطور سرکاری امداد کے ملتے ہیں۔وہ یہ رقم لے کر گھر پہنچتی ہے،آج اسے معلوم ہوا کہ بھورا کتنا قیمتی تھا جو مر کر بھی اسے پانچ ہزار دے گیا۔ابھی پانچ ہزار روپئے پانے کی خوشی وہ منا ہی رہی تھی کہ بھورا گھر واپس آ گیا۔دراصل وہ ایک دوسری ٹرین میں چڑھ گیا تھا،اس لیے زندہ

بچ گیا۔ بھورا اور چھوٹی اس ڈر سے وہ جگہ چھوڑ دیتے ہیں کہ کہیں سرکار دی ہوئی رقم واپس نہ لے لے۔ کچھ دن اسی پانچ ہزار کے سہارے گزرتے ہیں اور ایک دن پھر ٹرین کا ایکسیڈنٹ ہو جاتا ہے۔ شور وغل سن کر سبھی لوگ جائے حادثہ کی طرف دوڑ پڑتے ہیں:

> ''بٹو اور چھوٹی بھی ادھر دوڑیں۔ بٹو نے خون میں ڈوبی ہوئی لاش دیکھی تو اس کے پاس جا کر چلانے لگی۔ ''یہ میرا بھائی ہے منا، منا ہے یہ، اماں اماں منا ریل کو نیچے آ گیا۔'' منا چھوٹی چکرا گئی ۔۔۔۔ دل میں جیسے کسی نے بھالا اتار دیا۔ سب لوگ ہٹ جاؤ ۔۔۔۔۔ یہ میرا بھائی ہے، بٹو جیسے خوشی سے پاگل ہوئی جا رہی تھی ۔ پورا اسٹیشن لوگوں سے بھر گیا۔ چھوٹی دیوار کے سہارے آنکھیں بند کر کے کھڑی ہوگئی۔ باوا باوا منا ریل کے نیچے آ گیا، میں نے اسے پہچان لیا ہے۔ دور سے باوا کو آتے دیکھ کر بٹو چلانے لگی، پھر منا کو باوا کے ساتھ دیکھا تو بسورتے ہوئے آہستہ سے بولی ''منا تو اس وقت کہاں سے آ گیا رے۔'' 91

چھوٹی ماں تھی اس لیے منا کے مارے جانے کی خبر سن کر فرط غم سے آنکھیں بند کر کے دیوار کے سہارے کھڑی ہوگئی لیکن بٹو کا رویہ یہ بتاتا ہے کہ اسے منا کے بچنے سے زیادہ خوشی اس کے مارے جانے سے ہوتی کیونکہ معاوضے کے طور پر سرکار سے پھر پانچ ہزار روپئے بطور امداد کے ملتے۔ یعنی افلاس وغربت نے بٹو اور بٹو جیسے جانے کتنے انسانوں سے بنیادی انسانی اوصاف وخصائص بھی چھین لیے ہیں۔ شوہر یا بھائی یا گھر کا کوئی اور فرد مر جائے اور بدلے میں کچھ روپئے مل جائیں تو یہ سودا برا نہیں ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ غیر انسانی رویہ آیا کہاں سے؟ ظاہر ہے کہ بدترین غربت نے چھوٹی اور اس کے معصوم بچوں کو انسان سے جانور بنا دیا ہے۔ انسان اگر مسلسل بھوکا اور ننگا رہے گا تو بنیادی انسانی اوصاف سے اس کے محروم ہو جانا توقع کے عین مطابق ہے۔ یہ سماج اور معاشرے کی ذمہ داری ہے کہ وہ ایسی عدم مساوات کو فروغ نہ دے جو انسانوں کے ایک طبقے کو انسان سے جانور بنا دے۔

جیلانی بانو نے بیحد فنکارانہ طور پر یہ افسانہ قلم بند کیا ہے۔ وہ ایک عمدہ اور باشعور سماجی حقیقت نگار کی طرح چھوٹے چھوٹے جملوں میں بڑی بڑی باتیں کہہ جاتی ہیں ۔ان کا یہی اسلوب بیان ہمیں ان کے ایک اور مشہور افسانے ''موم کی مریم'' میں بھی نظر آتا ہے۔ جدید فکر و ذہن رکھنے والی لڑکی قدسیہ گھر کے خراب ماحول کے سبب ایک نفسیاتی مریضہ بن کر رہ جاتی ہے۔ اپنے والدین کی گیارہویں اولاد قدسیہ ماں باپ کی طرف سے مناسب توجہ نہ مل پانے کی وجہ سے ایک ایسی لڑکی کی شکل میں تبدیل ہو جاتی ہے جو روایات کی پابندی کے برعکس روایت شکنی میں یقین رکھتی ہے۔ اسے یہ بالکل بھی پسند نہیں کہ وہ ماں باپ کی مرضی سے کہیں بھی اور کسی سے بھی شادی کر کے گھر بسا لے۔ جب اس کے لیے خالہ زاد بھائی امجد کا پیغام آتا ہے تو وہ اس شادی سے انکار کر دیتی ہے:

> ''قدسیہ کے یہاں چھوٹی خالہ امجد بھائی کا پیغام لے کر گئیں تو قدسیہ نے خود ہی آ کر کہہ دیا کہ وہ امجد سے بیاہ نہیں کرے گی۔ سنا ہے چچا ابا زہر کھانے والے ہیں، سارے خاندان میں تھوتھو ہو رہی ہے۔'' 92

ماں باپ کی پسند کے اس رشتے کو اپنی ضدی طبیعت کے سبب ٹھکرا دینے والی قدسیہ ریاض سے محبت کرتی ہے لیکن ریاض اس گھر کا لے پالک تھا اس لیے یہ شادی نہیں ہو سکتی تھی۔ گھر کے سب لوگ بیحد ناراض ہوئے اور ان کی اس ناراضگی سے ڈر کر ریاض گھر چھوڑ کر چلا گیا۔ قدسیہ نے خاموشی سے اپنی اس محبت کی لاش کو دفن کر دیا اور اس اظہر سے شادی کر لی جو بدقماش بھی تھا اور آوارہ گرد بھی۔ وہ قدسیہ کے گھر آیا جایا کرتا تھا اور قدسیہ کو اس سے ایک خاص انسیت ہو گئی تھی لیکن وقت نے بتایا کہ اس کا یہ فیصلہ کس قدر غلط تھا۔ اظہر کی رفاقت نے اسے وہ دکھ دیے کہ اس کی پوری زندگی ایک عذاب بن کر رہ گئی۔ گھر والے چونکہ پہلے ہی اس شادی کی مخالفت کر چکے تھے اس لیے ان سے بھی اب کسی اخلاقی مدد کی امید اسے نہیں تھی۔ اسی حالت میں ایک دن قدسیہ اس دنیا کو چھوڑ کر چلی گئی۔

یہ افسانہ سماجی حقیقت نگاری کے حوالے سے ایک اہم افسانہ قرار دیا جاتا ہے، حالانکہ یہاں جو مسئلہ پیش کیا گیا ہے وہ سماجی نہ ہو کر نفسیاتی مسئلہ زیادہ ہے لیکن قدسیہ کی نفسیاتی الجھنوں کا سبب وہ معاشرتی و سماجی روایات ہی قرار پائیں گی جو درون خانہ بھی ہمارے رویوں کو متعین کرتی ہیں۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ قدسیہ کو ان راہوں پر جوتا ہی

وبربادی کی سمت جاتی ہیں کس نے ڈالا تھا اور کیا واقعی یہ راہیں ہی اسے بربادی وتباہی کی طرف لے کر گئیں؟ کیا عورت کو وجود واقعی ایک انسانی وجود نہیں اور اگر ہے تو پھر کس لیے قدسیہ کے پیدا ہوتے ہی گھر میں سناٹا چھا گیا:

''اور اپنی موت کی نوحہ گر کے پیدا ہوتے ہی کسی نے تمہیں خوش آمدید نہ کہا۔اپنے آس پاس کے اس ماحول نے تمہیں زیادہ حساس بنادیا۔حقارت بھری نظروں نے تمہاری خودداری کو بھڑوں کے چھتے کی طرح چھیڑ دیا اور تم نے کچھ کرنے، کچھ پانے کی قسم کھالی۔تمہارے متعلق بدنامیاں اور سرگوشیاں بڑھتی گئیں۔ جاہل، بددماغ، بدصورت اور مغرور جیسے ناموں سے یاد کیا جاتا، لیکن تم ایک ننھی چڑیا کی طرح اترا اترا کر کہتیں ''جو میرے پاس ہے وہ راجا کے محل میں نہیں۔'' اسی انانیت پسندی سے تم ایک ایسا شعر بن گئیں جس کے، غالب کے شارحین کی طرح، ہر ایک نے الگ معنی نکالنا چاہے، مگر پھر بھی بہت کم حقیقت کی تہہ تک پہنچ سکے۔'' 93

قدسیہ کی زندگی ایک المیہ کا شکار بن کر رہ گئی اور ان سب کا سبب وہ بشری اہانت ہے جو عورت کے تعلق سے ہمارا سماج ہمیشہ کرتا آیا ہے۔عورت کے حسن و جمال کا قصیدہ پڑھنے والا مرد اسے کبھی انسانی سطح پر وہ مقام نہیں دے سکا جس کی وہ بحیثیت انسان مستحق ہے۔ یہ المیہ قدسیہ کا بھی ہے اور دوسری ان سب لڑکیوں کا بھی جو قدسیہ کی طرح اپنے وجود کے اثبات پر زور دیتی ہیں۔

افسانہ ''روشنی کے مینار'' بھی عورتوں کی صدائے احتجاج کی کہانی کہتا ہے۔ یہ وہ عورتیں ہیں جو ہندوستان کے اعلیٰ طبقات کے ان مظالم کے خلاف لڑتی ہیں جو ان عورتوں کا روز کا مقدر ہیں۔ یہ عورتیں ان تمام فرسودہ رسوم ورواج کے سامنے سینہ سپر ہو کر کھڑی ہوتی ہیں، جن کے نام پر اس ملک کی عورتوں کا صدیوں سے استحصال کیا جا رہا ہے ۔ پرکاشو ایک ایسی لڑکی ہے جو ظلم کے خلاف آواز بلند کرتی ہے۔افسانہ نگار نے اپنی سوانح میں اس لڑکی پرکاشو کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے:

''میرے دل میں اس لڑکی کے لیے بڑی عقیدت تھی جو پہاڑوں کی کوہ میں چھپی، اپنے حقوق کی لڑائی لڑ رہی ہے۔ میرے آس پاس جب کوئی باپ بیٹی کو جہیز نہ دینے پر خودکشی کر لیتا، جب کوئی ماں بیٹی کی پیدائش پر آنسوؤں کی دھار نہ روک سکتی، جب کوئی شوہر تین بار زبان ہلا کر بیوی پر موت و زندگی حرام کر دیتا تو وہ لڑکی میرے سامنے آ کھڑی ہوتی ہے۔ وہ جواں ہمت کنواری لڑکی جو رسموں، روایتوں، سماج اور مذہب کے سپاہیوں سے بیک وقت لڑ رہی تھی، وہ آئیڈیل لڑکی میرے خیالوں میں بس گئی تھی۔۔۔۔۔'' 94

پرکاشو جیلانی بانو کا ایک یادگار کردار ہے۔ چونکہ انہوں نے یہ کردار اصل زندگی سے لیا ہے اس لیے یہ انتہائی فطری طور پر ہمارے سامنے آتا ہے۔ ایک ایسی لڑکی جو عورتوں کے تمام حقوق کی حفاظت اور ان پر ہونے والے تمام مظالم کی مخالفت میں ہمیشہ کمر بستہ رہتی ہے۔ افسانہ روشنی کے مینار میں ایک ایسا موقع بھی آتا ہے جب ایک جسم فروش عورت اپنا جسم بیچ کر اس سے ملے روپیوں کو پرکاشو کے پاس بھیجتی ہے تا کہ اس پیسے کو وہ اپنی سماجی خدمات کو جاری رکھنے کے لیے خرچ کر سکے اور کل اس کی طرح اس کی بیٹی کو جسم فروشی نہ کرنی پڑے:

''مگر تم اپنے آپ کو بیچ کر اتنے روپئے کیوں بھیجتی ہو یہ تو بہت بری بات ہے۔ یہ سب تو نہیں جانتا مادیگا اس نے ٹھنڈی سانس بھر کے کہا۔ گاؤں کی ہزار لڑکیوں کی عزت لٹنے سے پہلے اگر ایک بیسوا خود یہ کاروبار کر لے تو کیا برا ہے؟ میں چاہتی ہوں یہ ظلم مجھ پر ختم ہو جائیں، میری بیٹی کی کوملتا کی طرف کوئی دیکھ نہ سکے۔'' 95

افسانہ ''نروان'' مذہب کی ظاہر پرستی پر ایک طنز کی صورت رکھتا ہے۔ افسانہ نگار نے بے حد فطری انداز میں ضعیف الاعتقادی اور توہم پرستی کو موضوع بحث بنایا ہے۔ مندر میں سادھوؤں کے ذریعے عورتوں کے استحصال کا یہ موضوع نیا نہیں ہے لیکن جیلانی بانو نے اسے بڑے سلیقے اور فنکارانہ مہارت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اسی طرح

افسانہ ''اپنے مرنے کا دکھ'' انسان کی ہوس و لالچ پر ایک گہرے اور موثر طنز کی حیثیت رکھتا ہے۔صادق کی موت کی غلط خبر اس کے گھر والوں کو دی جاتی ہے۔ جب اسے خود ایک دوست فون کر کے یہ بتاتا ہے تو وہ اپنے گھر والوں سے یہ بتانے کے لیے رابطہ قائم کرنا چاہتا ہے لیکن اس کے افسر نے اسے اس کی اجازت نہیں دی تب اس نے اپنے دوست منیر کی آواز میں اپنے گھر فون کیا تو اس کی بیوی نے اس کا فون ریسیو کیا اور چھوٹتے ہی پوچھا کہ صادق کا پراویڈنٹ فنڈ کتنا ہے۔اس طرح یہ افسانہ خودغرضی و لالچ کے موضوع پر ایک عمدہ تنقید کی حیثیت رکھتا ہے۔

بحیثیت مجموعی جیلانی بانو اردو کی ان معدودے چند افسانہ نگاروں میں شامل ہیں جو سماجی حقیقت نگاری کے حوالے سے کسی مخصوص ادبی یا سیاسی و سماجی نظریے کا سہارا نہیں لیتیں۔ وہ انسان اور اس کی حقیقی صورت حال کو اپنے افسانوں کا موضوع بناتی ہیں۔ چونکہ وہ ایک خاتون ہیں اس لیے سماج میں عورتوں کے مسائل اور نفسیاتی و مزاجی کیفیات ان کے خاص موضوعات ہیں۔اور یہی ان کی نسائی حسیت کے فطری اظہار کا ثبوت ہے۔

☆☆☆

حوالہ جات

1۔مقدمہ از ڈاکٹر قمر رئیس مشمولہ وہ اور دوسرے افسانے، ڈرامے ص24

2۔ افسانہ ''دلی کی سیر'' مشمولہ افسانوی مجموعہ انگارے، ص94

3۔ایضاً،ص97

4۔افسانہ ''سودا'' مشمولہ وہ اور دوسرے افسانے، ڈرامے۔ص57

5۔ایضاً ، ص59

6۔ایضاً،ص60

7۔افسانہ ''میرا ایک سفر'' مشمولہ افسانوی مجموعہ عورت اور دیگر افسانے، ص56

8۔ایضاً ، ص58

9۔افسانہ ’’استخارہ‘‘ مشمولہ عورت اور دوسرے افسانے، ص110

10۔ ایضاً، ص113

11۔ افسانہ ’’ساس اور بہو‘‘ مشمولہ افسانوی مجموعہ شعلہ جوالہ۔ص 85

12۔ افسانہ ’’آصف جہاں کی بہو‘‘ مشمولہ افسانوی مجموعہ شعلہ جوالہ۔ص 73

13۔ افسانہ ’’وہ‘‘ مشمولہ وہ اور دوسرے افسانے، ڈرامے۔ص70

14۔ ایضاً، ص72

15۔ افسانہ ’’بے زبان‘‘ مشمولہ افسانوی مجموعہ شعلہ جوالہ۔ص 135

16۔ افسانہ ’چھدا کی ماں‘‘ مشمولہ افسانوی مجموعہ شعلہ جوالہ۔ص 34

17۔ افسانہ ’’سلمٰی مشمولہ افسانوی مجموعہ شعلہ جوالہ۔ص 155

18۔ مقدمہ از ڈاکٹر قمر رئیس مشمولہ وہ اور دوسرے افسانے، ڈرامے ص24

19۔ افسانہ ’’گیندا‘‘ مشمولہ عصمت کے سوافسانے، جلد اول، ص13

20۔ افسانہ ’’لحاف‘‘ مشمولہ عصمت کے سوافسانے، جلد چہارم، ص75

21۔ افسانہ ’’لحاف‘‘ مشمولہ عصمت کے سوافسانے، جلد چہارم، ص82

22۔ افسانہ ’’چوتھی کا جوڑا‘‘ مشمولہ عصمت کے سوافسانے، جلد دوم، ص306

23۔ ایضاً، ص322

24۔ صغرا مہدی، عصمت کی افسانہ نگاری اور اردو کی افسانہ نگار خواتین، مشمولہ نیا افسانہ مسائل و میلانات مرتبہ ڈاکٹر قمر رئیس، ص36

25۔ افسانہ ’’بچھو پھوپھی‘‘ مشمولہ عصمت کے سوافسانے، جلد اول، ص179

26۔ افسانہ ’’بچھو پھوپھی‘‘ مشمولہ عصمت کے سوافسانے، جلد اول، ص186

27۔ افسانہ ’’جڑیں‘‘ مشمولہ عصمت کے سوافسانے، جلد دوم، ص150

28۔ افسانہ ’’ساس‘‘ مشمولہ عصمت کے سوافسانے، جلد دوم، ص77

29۔ ایضاً، ص79

30۔ سلیم آغا قزلباش، جدید اردو افسانے کے رجحانات، ص58

31۔ افسانہ ’’امربیل‘‘ مشمولہ عصمت کے سوافسانے، جلد اول، ص69

32۔ ایضاً، ص76

33۔ افسانہ ’’بہو بیٹیاں‘‘ مشمولہ عصمت کے سوافسانے، جلد اول، ص241

34۔ ایضاً، ص239

35۔ افسانہ ’’ننھی کی نانی‘‘ مشمولہ عصمت کے افسانے، جلد چہارم، ص176

36۔ ایضاً، ص187

37۔ افسانہ ’’بادشاہ‘‘ مشمولہ افسانوی مجموعہ اللہ دے بندہ لے، ص25

38۔ ایضاً، ص30

39۔ افسانہ ’’پنچ‘‘ مشمولہ افسانوی مجموعہ اللہ دے بندہ لے، ص48

40۔ افسانہ ’’نگوڑی چلی آوے ہے‘‘ مشمولہ افسانوی مجموعہ اللہ دے بندہ لے، ص57

41۔ افسانہ ’’معجزہ‘‘ مشمولہ افسانوی مجموعہ اللہ دے بندہ لے، ص70

42۔ افسانہ ’’وہ شعلے‘‘ مشمولہ افسانوی مجموعہ اللہ دے بندہ لے، ص236

43۔ ایضاً، ص241

44۔ افسانہ ’’دو دل ایک داستان‘‘ مشمولہ افسانوی مجموعہ زرد گلاب، ص121

45۔ رضیہ سجاد ظہیر حیات و کارنامے، ڈاکٹر رضیہ سلطانہ، ص175

46۔ افسانہ ’’دو دل ایک داستان‘‘ مشمولہ افسانوی مجموعہ زرد گلاب، ص121

47۔ افسانہ ’’پت جھڑ میں پھول‘‘ مشمولہ افسانوی مجموعہ زرد گلاب، ص،85

48۔ ایضاً،ص92

49۔ ایضاً،ص92

50۔ افسانہ''نمک''مشمولہ افسانوی مجموعہ زرد گلاب،ص52

51۔ افسانہ''پہچان'' مشمولہ افسانوی مجموعہ زرد گلاب،ص125

52۔ افسانہ''جھنڈا اونچا رہے ہمارا''مشمولہ افسانوی مجموعہ لہو کے مول،ص49

53ایضاً،ص59

54۔افسانہ'' آہ کی صدا نکلی''مشمولہ افسانوی مجموعہ آخری سلام،ص18

55۔افسانہ''موسیٰ''مشمولہ افسانوی مجموعہ ڈائن،ص118

56۔ افسانہ''اسٹیل والا''مشمولہ افسانوی مجموعہ آخری سلام،ص147

57۔ افسانہ ''ڈائن''مشمولہ افسانوی مجموعہ ڈائن،ص5

58۔ ایضاً،ص6

59۔ ایضاً،ص15

60۔ افسانہ''باسی بھات''مشمولہ افسانوی مجموعہ لہو کے مول،ص23

61۔ ۔ایضاً،ص30

62۔کتاب کے بعداز پروفیسر عبدالمغنی مشمولہ افسانوی مجموعہ لہو کے مول،ص197

63۔ افسانہ''سیندور کی ڈبیا''مشمولہ افسانوی مجموعہ لہو کے مول،ص109

64۔ ایضاً،ص 133

65۔ افسانہ''پیاسی نگاہیں''مشمولہ افسانوی مجموعہ آگ اور پتھر،ص21

66۔ ایضاً،ص27

67۔ افسانہ ''صدائے واپسیں''مشمولہ افسانوی مجموعہ آنکھ مچولی،ص152

68۔ ایضاً،ص156

69۔ بہار میں اردو افسانہ نگاری از احمد یوسف،بحوالہ شکیلہ اختر بحیثیت فکشن نگار مصنف بالمیکی رام،ص95

70۔پیش لفظ،افسانوی مجموعہ پلکوں کے آنسو،ڈاکٹر سید اعجاز حسین،ص15

71۔افسانہ ''چاول کے دانے''مشمولہ افسانوی مجموعہ ہچکیاں،ص 14

72۔افسانہ''سندر ناری''مشمولہ افسانوی مجموعہ ہچکیاں،ص249

73۔ایضاً،ص250

74۔پیش لفظ،افسانوی مجموعہ ہچکیاں سہیل عظیم آبادی،ص13

75۔افسانہ''روپ چند''مشمولہ افسانوی مجموعہ رقص بسمل،ص99

76۔ایضاً،ص107

77۔افسانہ''پرائے دیس میں''مشمولہ افسانوی مجموعہ رقص بسمل،ص177

78۔ایضاً،ص183

79۔افسانہ''پرانا کوٹ''مشمولہ افسانوی مجموعہ ٹھیکرے کی مانگ،ص48

80۔افسانہ''ٹھیکرے کی مانگ''مشمولہ افسانوی مجموعہ ٹھیکرے کی مانگ،ص63

81۔پیش لفظ،افسانوی مجموعہ پلکوں کے آنسو،ڈاکٹر سید اعجاز حسین،ص15

82۔افسانہ''اسکول ماسٹر''مشمولہ افسانوی مجموعہ دودھ اور خون،ص156

83۔ایضاً،ص162

84۔ایضاً،ص162

85۔افسانہ''دودھ اور خون''مشمولہ افسانوی مجموعہ دودھ اور خون،ص166

86۔ایضاً،ص172

87۔افسانہ''دوشالہ''مشمولہ افسانوی مجموعہ نروان،ص42

88۔ایضاً،ص46

89۔افسانہ ’’پرایا گھر‘‘ مشمولہ افسانوی مجموعہ پرایا گھر،ص9

90۔افسانہ ’’ریل کی پٹری پر پڑی ہوئی کہانی‘‘ مشمولہ افسانوی مجموعہ یہ کون ہنسا،ص7

91۔ایضاً،ص11

92۔افسانہ ’’موم کی مریم‘‘ مشمولہ افسانوی مجموعہ روشنی کے مینار،ص21

93۔ایضاً،ص17

94۔میں کون ہوں،ص17

95۔افسانہ ’’روشنی کے مینار‘‘ مشمولہ افسانوی مجموعہ روشنی کے مینار،ص350

حاصل مطالعہ

1857ء کی جنگ آزادی میں ناکامی نے اگر ایک طرف ہندوستانیوں پر قوت و طاقت اور حکومت و اقتدار کے تمام دروازے بند کر دیے تھے تو دوسری جانب نئے افکار و نظریات اور علوم و فنون کے کتنے ہی دروازے ہم پر کھولے بھی۔ہم مغرب میں آئے صنعتی انقلاب سے نہ صرف یہ کہ واقف ہوئے بلکہ اس کی بہت سی برکتوں سے فیضیاب بھی ہوئے۔ انگریزوں نے ہمیں غلام بنا کر رکھا لیکن ان کے اپنے ملک کے جمہوری نظام نے ہمیں بھی آزادی و جمہوریت کا مزاج شناس بنا دیا۔ لارڈ میکالے نے ہندوستانیوں کو خواہ کسی بھی غرض سے انگریزی پڑھائی ہو لیکن اسی انگریزی نے جدید سیاسی تصورات سے ہمیں روشناس بھی کرایا، جس کے نتیجے میں ہندوستان میں بھی سیاسی سرگرمیوں اور سماجی اصلاح کے لیے مختلف تحریکوں کا دور شروع ہوا۔ ان تحریکات میں راجہ رام موہن رائے کی اصلاحی تحریک اور سرسید احمد خان کی تعلیمی تحریک بطور خاص اہم ہیں کہ انہی تحریکات نے ایک نئی ادبی تحریک کے لیے مناسب فضا اور ماحول کی تشکیل کی۔ یہ تحریک ترقی پسند ادبی تحریک تھی۔

ترقی پسند ادبی تحریک کے ابتدائی نقوش ہمیں اس وقت نظر آتے ہیں جب چند ہندوستانی نوجوانوں نے لندن کی ترقی پسند سرگرمیوں سے متاثر ہو کر 1935 میں ایک انجمن 'انڈین پروگریسیو رائٹرس ایسوسی ایشن' قائم کی۔ جس میں سجاد ظہیر، ملک راج آنند، جیوتی گھوش، دین محمد تاثیر اور پرمود گپتا خصوصی طور پر شامل رہے۔ اسی سال جولائی 1935 پیرس میں دنیا بھر کے ادیب فاشزم کے خلاف ایک پلیٹ فارم پر جمع ہوئے اور بین الاقوامی کانفرنس 'Word Congress of Writers For The Defence of Culture' کا انعقاد عمل میں آیا۔ اس کانفرنس میں ہندوستانی ادیبوں کی نمائندگی ایک پارسی خاتون صوفیہ واڈیلہ کے کی لیکن اس کانفرنس میں سجاد ظہیر اور ملک راج آنند نے مشاہد کے حیثیت سے حصہ لیا اور اس کانفرنس سے بے حد متاثر ہوئے۔ اسی سال سجاد ظہیر نے لندن میں 'انجمن ترقی پسند مصنفین' کی بنیاد ڈالی اور اس کا منشور تیار کیا۔ اس منشور پر ملک راج آنند، جیوتی گھوش، دین محمد تاثیر، ایس۔ سنہا اور کے۔ ایس۔ بھٹ نے دستخط کیے۔ 1936 میں جب سجاد ظہیر لندن سے تعلیم مکمل کر کے لوٹے تو وہ ہندوستان میں بہت جلد ایک ایسا حلقہ بنا لینے میں کامیاب ہوئے جس میں مختلف زبانوں

کے ادیب شامل تھے۔اسی سال کے آخر میں ہندوستانی اکادمی الہ آباد میں ایک کانفرنس منقد کی گئی جس میں ہری چند،مولوی عبدالحق اااور جوش ملیح آبادی جیسی عظیم شخصیتیں شامل تھیں۔اور پھراپریل 1936 میں لکھنؤ میں 'انجمن ترقی پسند مصنفین' کا باقاعدہ آغاز ہوا جس کی صدارت منشی پریم چند نے کی۔ پریم چند کے اس تاریخی خطبہ اور ترقی پسند ادبی منشور نے ایک نئے ادبی وشعری رویے کوجنم دیا۔ یہ نہا تخلیقی وادبی رویہ ترقی پسند ادبی رویہ کہلایا اوراس نئے تخلیقی وادبی رویے نے نثری اور شعری ادب دونوں کو متاثر کیا۔نثری ادب میں فکشن کو سب سے زیادہ ترقی فن اور فکر دونوں کے لحاظ سے ترقی پسند ادبی تحریک کے زیراثر ہی ہوئی۔خاص طور پراردو افسانہ جن نئ بلندیوں سے ہم کنار ہوا اس میں اہم کردار اردو کے ان افسانہ نگاروں کا تھا جوترقی پسند ادبی تحریک میں یا تو براہ راست شامل تھے یا اس سے متاثر تھے۔ پریم چند تو خیر اردو افسانے کے باوا آدم قرار پاتے ہیں لیکن کرشن چندر، بیدی،منٹو اور عصمت تو خالصتاً ترقی پسند ادبی تحریک کی ہی دین ہیں خواہ ان میں سے کچھ نے بعد میں ایک الگ راہ اختیار کر لی ہو۔ہم آج بھی کالو بھنگی، دوفرلانگ لمبی سڑک ،ٹوبہ ٹیک سنگھ،کھول دو، لاجونتی، بھولا، دوہاتھ، چوتھی کا جوڑا اوراسی طرح کے کئی لازوال و بے مثال افسانوں کو یاد کرتے ہیں جو ہمیں ترقی پسند افسانہ نگاروں نے ہی دیے ہیں۔ترقی پسند ادیبوں نے ادب کا عام انسانی زندگی سے رشتہ استوار بھی کیا اوراس رشتے کی عقلی وجذباتی تفہیم بھی کی۔ یہ صحیح ہے کہ اس تحریک سے قبل بھی ہمارے ادب کا موضوع انسان اورانسانی سماج ہی تھا لیکن ترقی پسند افسانہ نگاروں نے افسانے کا موضوع عام انسان کو بنایا اوراس کے مسائل کی ادب میں عکاسی کی۔

ترقی پسند ادبی تحریک اس وقت منصۂ شہود پر آئی جب ملک میں سیاسی بیداری عام ہورہی تھی اور مختلف اقسام کی سماجی وسیاسی تحریکات کے آغاز کے لیے ایک انتہائی سازگار فضا موجود تھی۔یہی سبب ہے کہ اس تحریک کو ادبی سطح پر بھی پذیرائی حاصل ہوئی اور سماجی سطح پر بھی۔ ایسا نہیں تھا کہ محض اس تحریک سے وابستہ قلم کاروں نے سماجی حقیقت نگاری پر مبنی ادب لکھا اوراسے چند رسائل وجرائد نے شائع کر دیا اہم بات یہ تھی کہ قارئین کی ایک بڑی جماعت تیار ہوئی جس نے اس ادب سے سماجی شعور حاصل کیا۔تخلیق ادب کے ذریعے سماج ومعاشرے کی اصلاح کس طرح کی جاسکتی ہے اورعوامی شعور کواس سلسلے میں کیسے بیدار کیا جاسکتا ہے، ترقی پسند ادبی تحریک اس کی ایک انتہائی مناسب و

موزوں مثال قرار دی جاسکتی ہے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آج اس تحریک کی کیا معنویت ہے اور عصر حاضر کے سماجی و معاشرتی مسائل کے حل کے تعلق سے اس تحریک کی کیا افادیت ہے؟ اس سوال کا جواب ہمیں آج کے سیاسی و سماجی حالات میں ملتا ہے۔ ترقی پسند ادبی تحریک نے جن مسائل کی عکاسی پر زور دیا تھا وہ آج اپنے عروج پر ہیں۔ مذہبی منافرت کے سبب اقلیت خوف کے زیر سایہ زندگی گزار رہی ہے اور روز ہی اس کے خلاف اجتماعی تشدد کی سنگین وارداتیں سامنے آرہی ہیں۔ فسادات معمول بن گئے ہیں اور بے گناہوں کا قتل ایک عام بات ہوکر رہ گئی ہے۔ چھوٹی چھوٹی بچیاں بھی محفوظ نہیں ہیں۔ مجرمین کو سیاسی جماعتوں کی پشت پناہی حاصل ہے اور قانون بے دست و پا یہ سب ہوتے ہوئے دیکھ رہا ہے۔ ہر طرف بے حسی کا دور دورہ ہے لوگ مرتے ہوئے انسان کو ظالموں سے چھڑانے کے بجائے اس کا ویڈیو بنانے میں زیادہ دلچسپی رکھتے ہیں۔ کیا یہ صورت حال ہمیں ان افسانوں کی یاد نہیں دلاتی جو کم وبیش ایسے ہی مسائل پر لکھے گئے تھے۔ کیا ''کھول دو'' کی سکینہ آج بھی جنسی درندگی کا شکار نہیں ہے؟ کیا آج بھی ہمارے سماج میں ''کالو بھنگی'' جیسے لوگ بشری اہانت کے مسئلے سے دوچار نہیں ہیں؟ کیا آج بھی ''چوتھی کا جوڑا'' کی کبریٰ جہیز کے سبب راحت جیسے ناشکر گزار اور موقع پرست شخص کے ہاتھوں دق کا شکار ہوکر موت کو گلے نہیں لگا رہی ہے؟ کیا آج بھی ''کفن'' کی بدھیا بغیر علاج و معالجے کے دردزہ سے تڑپ تڑپ کر جان نہیں دے رہی ہے؟ ان تمام سوالوں کا جواب یہ ہے کہ آج بھی وہی سب کچھ ہورہا ہے جس کی عکاسی ان افسانوں میں کی گئی ہے جو ترقی پسند ادبی تحریک سے وابستہ افسانہ نگاروں نے لکھے تھے۔ اچھا اور بڑا ادب وہی ہوتا ہے جو کسی بھی عصر سے ماوراء ہو اور ہر دور کا قاری اس سے روشنی حاصل کرسکے۔ بلاشبہ ترقی پسند ادبی تحریک نے ادیب و تخلیق کار کو اس کی سماجی ذمہ داریوں کا جو احساس دلایا تھا وہ آج کے تخلیق کار و ادیب کے لیے بھی اسی اہمیت کا حامل ہے۔ ترقی پسند ادیبوں نے جس مذہبی منافرت اور انتہا پسندی کے خلاف آواز اٹھائی تھی اس کی معنویت نہ صرف یہ کہ برقرار ہے بلکہ اس میں بلاشبہ اضافہ ہی ہوا ہے۔

ترقی پسند ادبی تحریک ادب میں جن تبدیلیوں کو روبہ عمل لانے کی تحریک تھی وہ گذشتہ کئی برسوں کی سیاسی و سماجی

تبدیلیوں اور اقتصادی و معاشی حالات کا نتیجہ تھیں۔ اٹھارویں صدی عیسوی سے یوروپ میں جس صنعتی ترقی کا آغاز ہوا اس نے بڑی حد تک پہلے یوروپ اور بعد میں ایشیائی ممالک کے سماجی و معاشرتی نظام کو نئی شکل و صورت عطا کی۔ سماج کے مختلف طبقات میں اپنے حقوق کے تئیں بیداری پیدا ہوئی۔ انسانی حقوق سے متعلق کئی نئی تحریکات سامنے آئیں۔ یہی وہ دور تھا جب عورتوں میں بھی اپنے حقوق کے حصول کا احساس پیدا ہوا۔ عورتوں میں بیداری کی یہ لہر رفتہ رفتہ پوری دنیا میں پھیل گئی۔ ہندوستانی خواتین کا بھی ایک تعلیم یافتہ طبقہ وجود میں آ چکا تھا جو اب اپنے حقوق کے حصول کے لیے سنجیدہ بھی تھا اور سرگرم عمل بھی۔ تحریک نسواں سے متعلق مختلف نظریات ہندوستانی تعلیم یافتہ خواتین کو متاثر کر رہے تھے۔ یہ صحیح ہے کہ مسلمانوں میں ان تبدیلیوں کا آغاز ہندوؤں کے مقابلے میں کافی دیر سے ہوا لیکن بیسویں صدی کی دوسری دہائی تک جدید معاشرتی تبدیلیاں مسلم معاشرے میں بھی نظر آنے لگی تھیں۔ کئی مسلمان خواتین حقوق نسواں کے مطالبے کو تخلیقی ادب کا حصہ بنا رہی تھیں۔ صغرا ہمایوں مرزا، نذر سجاد حیدر، مسز عبدالقادر، حجاب امتیاز علی اور حمیدہ سلطان کا تعلق بھی انہی میں سے تھا۔ ان خاتون افسانہ نگاروں نے اسلوب اظہار کے نقطہ نظر سے کوئی نیا تجربہ تو نہیں کیا لیکن داستان اور ناول کی ملی جلی روایت کا اثر ضرور قبول کیا ہے۔

صغرا ہمایوں مرزا اردو کی پہلی خاتون فکشن نگار کی حیثیت رکھتی ہیں اس لیے ان کے اسلوب اظہار کا مطالعہ اس لحاظ سے کیا جانا چاہیے کہ ان کے سامنے کسی دوسری خاتون قلمکار کی کوئی تخلیق نہیں تھی۔ اس دور تک جو بھی افسانوی ادب لکھا گیا تھا وہ مرد تخلیق کاروں کے قلم سے وجود میں آیا تھا۔ ظاہر ہے کہ ایک خاتون قلمکار کے سامنے یہ مسئلہ ضرور رہا ہوگا کہ ایک ایسی زبان اور ایک ایسا اسلوب اظہار اختیار کرے جو مروجہ اسلوب اظہار کے قریب بھی ہو اور نسوانی جذبات و احساسات کی بھی بھرپور نمائندگی کرتا ہو۔ ہوسکتا ہے کہ فنی طور پر ان کی ابتدائی تحریریں زیادہ قدر و قیمت نہ رکھتی ہوں لیکن جذبہ و احساس کے نقطہ نظر سے ان کی ضرور اہمیت ہے۔

مسز عبدالقادر کے پیش نظر ان کہانیوں کا مقصد کسی قسم کے سماجی مسئلہ کی عکاسی نہیں تھا بلکہ وہ تھکے ہارے ذہنوں کو اس کی تفریح کا سامان مہیا کراتی ہیں اس کے لیے وہ بھوت، پریت، جن، خبیث وغیرہ سے انسان کا ٹکراؤ دکھاتی ہیں اور ان کرداروں کو خوفناک طریقے سے پیش کرتی ہیں اور یہی ان کی انفرادیت ہے۔

حجاب امتیاز علی رومانی نیز ہولناک اور پراسرار افسانوں کی وجہ سے اردو افسانے میں اپنا ایک الگ مقام بنانے میں کامیاب رہیں ۔ان کے ہیبت ناک افسانوں میں لاش ،مردے کی چیخ ،شیطان ،مردے نے کیا کہا، جنازہ ،ممی خانہ،شامت اعمال وغیرہ قابل ذکر ہیں ۔حجاب امتیاز علی حیرت واستعجاب اوراضطراب و بے چینی کے ذریعے رومان سے شرابور قصوں کو بڑی ہی دلچسپی سے پیش کرتی ہیں لیکن ان کے افسانے حقیقت سے عاری نہیں ہوتے ۔

نذر سجاد حیدر ایک بڑی افسانہ نگار نہ سہی لیکن اس دور کی خواتین افسانہ نگاروں میں ان کا ایک اہم مقام ہے ۔ وہ عصری سماجی صورتحال کی نبض شناس ضرور ہیں لیکن ان کے افسانوں میں عام سماجی رویے اور معاشرتی ڈھانچے سے انحراف اور بغاوت کا رویہ نہیں ملتا ہے ۔ ہاں وہ ایک عمدہ تخلیقی زبان اور موثر اسلوب اظہار کی بنا پر قاری کے ذہن ودل کو اپنی گرفت میں ضرور لے لیتی ہیں ۔حمیدہ سلطان نے کئی بڑے سماجی مسائل کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے ۔زبان و بیان کے نقطہ نظر سے بھی ان کے افسانے کافی کامیاب قرار دیے جا سکتے ہیں ۔ یہ صحیح ہے کہ بعض جگہ کرداروں کی زبان کے تعلق سے انھوں نے معاشرتی پس منظر کا خیال نہیں رکھا ہے ۔مندرجہ بالا خاتون افسانہ نگاروں کے یہاں جو نیا تخلیقی رویہ ہمیں نظر آتا ہے وہ آج کے لحاظ سے جدید تانیثی رویے کا حرف آغاز تھا ۔لیکن کیا یہ حق بجانب ہوگا کہ ہم اردو کی ابتدائی خاتون افسانہ نگاروں کے ادبی و تخلیقی رویے کو تانیثی رویہ قرار دیں جب کہ تانیثیت ایک تحریک ہے اور ان خواتین کا ایسی کسی تحریک سے تعلق نہیں رہا ہے ۔ یہ ضرور ہے کہ اس وقت سرسید کی علی گڑھ تحریک کے زیر اثر مسلمانوں کے معاشرتی نظام میں درآئی خرابیوں کو دور کرنے کے لئے ایک اصلاحی تحریک ضرور تھی جس کا اثر ان خواتین نے عورتوں کے مسائل کے حوالے سے قبول کیا ۔اس تجزیے کے دوران ضروری تھا کہ نسائی حسیت اور تانیثیت کے فرق کو بھی واضح کر دیا جائے تا کہ اس سلسلے میں آئندہ کوئی ابہام نہ پیدا ہو سکے ۔

لفظ تانیثیت تانیث سے مشتق ہے ،تانیث کے معنی مونث (عورت ، مادہ) ہونا ،مونث بنانا ،نسوانیت ،مونث کی علامت وغیرہ کے ہیں ۔اسی طرح انگریزی میں womanism, ,womanish, womanishness وغیرہ جیسے الفاظ کا استعمال عورت کے لیے کیا جاتا ہے ۔جس کے معنی ''زنانہ پن'' یا ''عورت کے جیسا'' کے ہیں ۔وقت کے ساتھ ان الفاظ اور ان کے معنی میں بھی تبدیلیاں رونما ہوتی رہی ہیں ۔جیسے

feminism سے پہلے womanish یا womanism کے لیے feminism کا لفظ وجود میں آیا۔ feminine اور feminist جیسے الفاظ ہمیں ملتے ہیں۔جن میں feminine کے معنی ''عورت سے متعلق'' اور feminist یعنی feminism (تانیثیت) کا حامل کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ یہاں پر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ لفظ f e m i n i s m بطور اصطلاح کب،کہاں اور کس نے استعمال کیا؟ اب تک کی تحقیق کے مطابق feminism کا لفظ سب سے پہلے ایک فرانسیسی فلسفی فرانسکوئی میری چارلس فوریر (Francois Marie Charles Fourier) نے استعمال کیا ہے۔لیکن اس کے بعد مختلف مقامات پر کئی دانشوروں کے یہاں Feminism اور Feminist کا لفظ ایک ہی معنوں میں آیا ہے۔شائد اس کا سبب یہ ہو کہ اس وقت تک اس تحریک یا رویے کے خد و خال بہت واضح نہیں تھے۔فوریر نے اپنے ایک مضمون میں Feminism لفظ کا استعمال کیا ہے۔فوریر کے مطابق عورت اور مرد کو برابر کے مواقع ملنے سے انسانی صلاحیتوں کا فروغ ہوتا ہے جس سے سماجی توازن برقرار رہتا ہے۔اس کے مطابق ملازمت میں جنس کے اعتبار سے نہیں قابلیت کی بنا پر انتخاب ہونا چاہیے۔نیوورلڈ انسائکلو پیڈیا (New Word Encyclopedia) کے مطابق 1837ء میں فوریر نے لفظ Feminism کا سب سے پہلے استعمال کیا۔مشہور صحافی کرسٹن کانگرن (Cristen Congern) نے بھی اپنے مضمون The Man Who Coined Feminism میں Charles Fourier ہی کو لفظ Feminism کا وضع کرنے والا مانا ہے۔لیکن اس رائے سے کئی لوگوں نے اختلاف بھی کیا ہے کہ لفظ ''Feminism'' کا استعمال سب سے پہلے چارلس فوریر نے کیا تھا۔دسمبر 1896ء میں لندن کے ایک اخبار میں Eugenie Potonie Pierre نام کی ایک عورت نے واضح کیا کہ feminism کی اصطلاح کا استعمال اس نے اور Peer نامی ایک فرنچ فیمنسٹ نے ساتھ مل کر کیا تھا۔یہ بات پائری نے 1896 میں برلن کی ایک بین الاقوامی کانگریس میں بھی کہی تھی ،وہ اس وقت International Congress For Women's Right کی سیکریٹری تھی۔

مختلف اوقات میں لفظ Feminism کے معنی بدلتے رہے ہیں۔یہ لفظ 1852ء میں آکسفرڈ انگلش

ڈکشنری کے Record میں آیا ،جب کہ نیدرلینڈ میں 1872ء میں، برطانیہ میں 1890ء میں، اٹلی میں 1897ء میں، ہسپانیہ میں 1902ء اورامریکہ میں 1910ء کے آس پاس اس لفظ کا استعمال کیا گیا۔عام خیال ہے کہ 1890ء میں انگلستان میں خواتین کے مساویانہ حقوق کی لڑائی میں پہلی بار یہ لفظ استعمال ہوا۔ابتدائی دور میں لفظ Feminism یا Feminist کا استعمال بطور اصطلاح نہیں ہوتا تھا بلکہ کبھی کسی نے اسے عورتوں کے حقوق کے لیے تو کبھی کسی نے مرد کے اندر نسوانی خصوصیات یا عورتوں کے مردانہ برتاؤ وغیرہ کے لیے اس کا استعمال کیا ۔لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اس کے اصطلاحی معنی متعین ہوئے۔

موجودہ زمانے میں Feminism ایک اصطلاح ہے، جسے اردو میں تانیثیت اور ہندی میں ''استری ومرش'' کے نام سے جانا جاتا ہے۔اادب اورفنون لطیفہ کی دوسری تحریکوں کی طرح تانیثیت بھی مغرب کی دین ہے۔موجودہ دور میں ہم لفظ تانیثیت سے ایک ایسی تحریک مراد لیتے ہیں جو عورتوں کے مسلسل استحصال کے نتیجے میں وجود میں آئی ہے۔جنسی تفریق کی وجہ سے عورت کو کمزور بھی تصور کیا گیا اور اسے بنیادی حقوق سے بھی محروم رکھا گیا۔انسانی تاریخ میں عورت کا جو استحصال اس کو کبھی دیوی بنا کر،کبھی شیطان کی بیٹی کہہ کر،کبھی مذہب کے نام پر،کبھی رسم ورواج کے نام پر،سماج کے نام پر، بیٹی کے نام پر،ستی کے نام پر،طلاق کے نام پر جو کیا گیا،تانیثیت کو اسی ظلم وستم اور استحصال کا رد عمل کہا جا سکتا ہے۔یا یوں کہیے کہ تانیثیت انہیں وجوہات کی بنا پر وجود میں آئی۔چونکہ مسئلہ آدھی آبادی کا تھا اس لیے نہایت کم مدت میں دنیا کے ہر کونے میں یہ تحریک پھیل گئی اور سماج کے ہر طبقہ پر اس کے اثرات مرتب ہوئے۔تانیثیت کی تعریف ہر دور میں پیش کی گئی۔بدلتے سماج کے ساتھ اس کی تعریف میں بھی تبدیلیاں ہوئیں۔ اپنے ناقص مطالعہ کی روشنی میں راقم الحروف یہ کہنے کی جسارت کرنا چاہے گا کہ تانیثیت کی کوئی ایک مکمل اور جامع تعریف ابھی تک نہیں کی گئی ہے۔

تانیثیت آج ایک دبستان فکر ہے جس کا اثر تمام شعبہ ہائے زندگی پر نظر آتا ہے۔نظریاتی سطح پر تانیثیت کی بہت سی شاخیں وجود میں آچکی ہیں۔ضروری نہیں کہ یہ شاخیں ایک دوسرے سے مختلف ہونے کے باوجود آپس میں متضاد بھی ہوں۔اب تک تانیثیت کی کئی شاخیں وجود میں آچکی ہیں۔جن میں سے چند درج ذیل ہیں۔

(1)آزادخیال تانیثیت (Liberal Feminism)

(2)انتہاپسند تانیثیت (Redical Feminism)

(3)سماجی تانیثیت (Social Femnism)

(4)مارکسی تانیثیت (Marxist Feminism)

(5)سیاہ فام تانیثیت (Black Feminism)

(6) ہم جنس تانیثیت (Lesbian Feminism)

(7)تحلیل نفسی تانیثیت (Psychoanalytic Feminism)

(8) وجودی تانیثیت (Existentialist Feminsm)

(9)جدید تانیثیت (Modern feminism)

(10)مابعد جدید تانیثیت (Post Modern Feminism)

نسائی لفظ نساء سے ماخوذ ہے، جس کے معنی جنس اناث، عورتوں کی جنس وغیرہ کے ہیں۔اس کے لیے انگریزی میں لفظ Feminine استعمال ہوتا ہے جو کہ اطالوی زبان کے Femininus سے لیا گیا ہے، اس کے معنی عورتوں کی جنس، عورتوں کی خصوصیات، عورتوں کے جیسا وغیرہ ہیں۔اسی طرح حسیت عربی زبان کے لفظ 'حس' سے بنا ہے، جس کے معنی احساس کر لینے کی جبلت، احساس کی طاقت وغیرہ کے ہیں۔انگریزی میں اس کے لیے لفظ 'Sensibility' استعمال ہوتا ہے۔یہ اطالوی زبان کے 'Sensibilitas' سے مشتق ہے۔جس کے معنی محسوس کرنے کی قوت، احساس، گہرے احساس کا تجربہ وغیرہ ہیں۔

اردو ادب میں نسائی حسیت کو بطور اصطلاح یا بطور لفظ کب اور کس نے سب سے پہلے استعمال کیا یہ ایک تحقیق طلب امر ہے۔البتہ اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ نسائی حسیت کی اصطلاح اردو میں اکیسویں صدی کے ابتدائی سالوں میں دیکھنے کو ملتی ہے۔اس سے پہلے اردو میں عورتوں کے تعلق سے کوئی باقاعدہ اصطلاح نہیں ملتی لیکن اس کے باوجود عورتوں کے مسائل پر تخلیقی، تنقیدی اور تحقیقی کام ہوتے رہے ہیں اور عورت کے احساسات و جذبات اور اس کے

مسائل بیان کیے جاتے رہے ہیں۔مثلاً اردو ادب میں نسوانی کرداروں کا تنقیدی وتحقیقی جائزہ،اردو افسانے میں نسائی مسائل، اردو ناولوں میں عورت کا تصور، اردو کی نسائی شاعری وغیرہ اس طرح کے بے شمار عناوین کتب، مضامین،تحقیقی اور تنقیدی مقالوں کے ہوا کرتے تھے۔اردو ادب میں تانیثیت کی اصطلاح اور اس کے تصورات کے عام ہونے کے بعد باقاعدہ طور پر عورتوں کے جذبات و احساسات اور ان کے مسائل پر کھل کر بات کی جانے لگی۔نسائی حسیت کی صطلاح انگریزی میں Feminine Sensibility کے نام سے جانی جاتی ہے۔یہ اصطلاح سترہویں صدی کے آخر میں وضع کی گئی اور اٹھارویں صدی میں رومانی ناولوں میں پوری طرح استعمال ہونے لگی لیکن یہ روایتی عورتوں کے جذبات سے زیادہ کچھ نہ تھی۔دراصل ان روایتوں سے انحراف ہمیں میری والسٹون کرافٹ(Mary Wollstonecraft) اور اس کے بعد ورجینیا وولف (Virgina Woolf) کی تحریریوں میں ملتا ہے۔جنھوں نے عورتوں کے احساسات اور جذبات پر بہت کچھ لکھا۔نسائی حسیت کی اصطلاح کا رواج یہیں سے عام ہوا۔

نسائی حسیت نام ہے عورت کے ان نرم و نازک اور خالص دلی جذبات واحساسات کا جو مرد کے مقابل اسے ایک مخصوص شناخت عطا کرتے ہیں۔وہ جذبات جو اس کے دل میں موجزن ہوتے ہیں،اس امر کی صلاحیت رکھتے ہیں کہ اس کے اطراف کی دنیا کو متاثر کرسکیں لیکن نسائی حسیت عورتوں کی سوچ اور تجربات کے اظہار کو شعوری اور حسی اعتبار سے ابھرنے کا موقع فراہم کرتی ہے۔نسائی حسیت شعوری طور پر ایک عورت کی حیثیت سے اس کی صورت حال یعنی اس کے اوپر ہونے والے ظلم اور اسے ایک شئے سمجھے جانے پر غور وفکر کے ساتھ تحقیق کرنے پر توجہ دلاتا ہے۔نسائی حسیت کا مطالعہ مرد اساس سماج کے ذریعہ عورتوں پر ظلم کرنے کے لیے صنفی امتیاز پر مبنی اختیار کردہ طریقوں کی سمجھ اور نفسیات پر مبنی ہوتا ہے۔حقیقی معنوں میں نسائی حسیت بطور عورت حیات و کائنات کو اپنے نظریہ سے دیکھنے کا نام ہے۔

مندرجہ بالا مباحث کی روشنی میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ نسائی حسیت سے مراد عورت کی حس،اس کا ادراک اور خالص دلی جذبات و احساسات ہیں،اس میں مرد کے احساسات و جذبات کا کوئی عمل دخل نہیں ہوتا۔اس طرح

تانیثیت اور نسائی حسیت دو الگ الگ اصطلاحات ہیں۔ تانیثیت شعوری عمل ہے تو نسائی حسیت شعور ذات۔ نسائی حسیت کا دائرہ عورت کی پوری زندگی اور اس کی پیچیدگیوں کا احاطہ کرتا ہے۔ جس میں اس کے جذبات و احساسات، تجربات و خیالات، افکار و تخیلات، مزاج و اطوار سبھی کا عمل دخل ہوتا ہے۔ اس کے برعکس تانیثیت عورتوں کے مسائل کی نشاندہی کرتی اور اس کا حل تلاش کرتی ہے۔ جس میں سیاسی، سماجی، اقتصادی، مذہبی اور ادبی مسائل قابل ذکر ہیں۔ نسائی حسیت کا تعلق جذباتی حسیت سے ہے تو تانیثیت کا عملی حسیت سے ہے۔ نسائی حسیت کی عملی صورت تانیثیت ہے۔ 'جب عورتوں کی حالت میں تبدیلی آئی، تعلیمی شعور بیدار ہوا اور وہ بیرون خانہ رشتوں سے منسلک ہوئی تو اس میں تشخص کا احساس بیدار ہوا۔ یہی تشخص تانیثیت کا مرکزی موضوع ہے' ۔ نسائی حسیت میں ایک عورت کیا سوچتی ہے، کیا چاہتی ہے، وہ کن کن پریشانیوں سے دوچار ہوتی ہے، بطور ماں، بیٹی، بہن، بیوی۔ اس کی آرزوؤں، تمناؤں، محرومیوں، خوشیوں اور غموں وغیرہ کا احساس کیا جاتا ہے۔ جبکہ تانیثیت عورتوں کے انھیں احساسات کو عملی صورت عطا کرتی ہے۔

تانیثی رویہ کسی تحریک کا پابند نہیں لیکن ایک خاتون تخلیق کار تانیثی رویہ بھی رکھتی ہو اور کسی ادبی تحریک یا نظریے سے بھی اس کی وابستگی ہو یہ عین فطری ہے۔ اسی طرح کسی بھی تحریک یا نظریے سے فکری وابستگی رکھنے والی کوئی بھی خاتون تخلیق کار اس نظریے یا تحریک کے زیر اثر ادب تخلیق کرے گی لیکن بحیثیت ایک خاتون کے اس کی نسائی حسیت اس کے ہر تخلیقی عمل کا محرک ضرور ہوگی۔ یہی معاملہ اردو کی ان خاتون افسانہ نگاروں کا بھی ہے جو ترقی پسند ادبی تحریک سے ذہنی، جذباتی اور فکری سطح پر تا زندگی وابستہ رہی ہیں مثلاً رشید جہاں، رضیہ سجاد ظہیر، شکیلہ اختر، صدیقہ بیگم سیوہاروی، عصمت چغتائی اور جیلانی بانو۔

رشید جہاں ایک ترقی پسند خاتون افسانہ نگار تھیں وہ پیشے سے ڈاکٹر لیکن ادب کی مریض تھیں۔ عملی زندگی میں انہوں نے ایک ڈاکٹر، ترقی پسند ادبی تحریک کی ایک انتہائی فعال کارکن اور سوشل ورکر کی حیثیت سے خدمات انجام دیں۔ جہاں تک ان کے ادبی و تخلیقی کارناموں کا سوال ہے وہ ایک ایسی ادیب تھیں جنہوں نے اپنے قلم کے ذریعے سماج کے اہم مسائل کو بھی پیش کیا اور کہانی کے مخصوص اسلوب اظہار اور طرز ادا کا بھی خاص خیال رکھا۔ یہ صحیح

ہے کہ ان کا اسلوب اظہار خاصا بے باک اور جارحانہ رہا ہے لیکن فنی اعتبار سے اس میں کسی قسم کا جھول نہیں پایا جاتا۔ایک خاتون افسانہ نگار کی حیثیت سے انھوں نے اپنے افسانوں میں عورتوں کے ان تمام مسائل کو اس بے باکی اور جرات مندی کے ساتھ پیش کیا ہے جو ان سے پہلے کی خواتین افسانہ نگاروں تو کجا مرد افسانہ نگاروں کے یہاں بھی نظر نہیں آتی۔تعلیم نسواں ان کا اوڑھنا بچھونا تھا اور یہ ان کو ورثے میں ملا تھا،جس کو رشید جہاں نے اپنے سائنسی ذہن اور اشترا کی فکر کے سہارے آگے بڑھایا۔رشید جہاں کے افسانوں کا محور و مرکز عورت ہے لیکن انھوں نے ایک روایتی قسم کی عورت سے اپنے آپ کو الگ رکھا اور یہی ان کی کامیابی تھی۔رشید جہاں ترقی پسند اردو افسانے کی وہ آواز ہیں جو اس نسائی حسیت کی بھر پور نمائندگی کرتی ہے جس کا خمیر نئی دنیا اور اس کے ان تقاضوں سے اٹھا ہے جو قبولیت کی جگہ انحراف اور صلح کی جگہ ٹکراؤ سے تشکیل پاتے ہیں۔

اردو افسانے کی ایک اہم اور طاقتور آواز عصمت چغتائی کی ہے۔انھیں متوسط مسلم گھرانوں میں پائی جانے والی سماجی پابندیوں،جنسی گھٹن اور اقتصادی مسائل کی فطری اور بے رحمانہ عکاسی کے لئے جانا جاتا ہے۔یہ صحیح ہے کہ ان پر فحش نگاری کا الزام بھی لگایا گیا۔ان کے لب و لہجے پر بھی یہ کہہ کر اعتراض کیا گیا کہ وہ عام نسائی مزاج سے ہٹ کر لکھتی ہیں لیکن اگر بغور دیکھیں تو عصمت بحیثیت خاتون افسانہ نگار ایک ایسے تخلیقی رویے کی نمائندگی کرتی ہیں جو ایک ایسے سماجی شعور کے نتیجے میں پیدا ہوا ہے جسے نئے سماجی رویوں،نظریوں اور تحریکوں نے جنم دیا اور پروان چڑھایا۔عصمت کے افسانے اعلیٰ درجہ کے نسائی شعور اور حسیت کے باعث ایک تحریک کی سی حیثیت رکھتے ہیں۔اس سلسلے میں ان کا نقطۂ نظر بے حد واضح اور صاف ہے۔وہ عورت کی افسانوی نہیں انسانی حقیقت پر زور دیتی ہیں اور اسی کی ادبی و فنی پیش کش کی قائل ہیں۔یہ صحیح ہے کہ ان کا اسلوب اظہار باغیانہ اور ان کا لب و لہجہ درشت و سخت ہے لیکن وہ نقطۂ نظر تعمیری و مثبت رکھتی ہیں۔یہی سبب ہے کہ اردو فکشن کی نسائی آوازوں میں ان کی آواز سب سے کامیاب و موثر ثابت ہوئی اور یہی ان کی ادبی و فنی عظمت کی دلیل ہے۔

رضیہ سجاد ظہیر کو اردو افسانوں کی ایک اہم اور موثر نسائی آواز قرار دیا جا سکتا ہے۔رشید جہاں کے بعد وہی ایک ایسی خاتون افسانہ نگار ہیں جو ترقی پسند ادبی تحریک سے عملی طور پر وابستہ رہی ہیں۔چونکہ ان کے شوہر سید سجاد ظہیر اس

تحریک کے بانیوں میں سے ایک تھے اس لیے وہ ابتدا سے ہی اس تحریک سے وابستہ ہوگئیں اور پھر اسے اپنی ان کہانیوں سے استحکام بخشا جو آج بھی سماجی حقیقت نگاری اور نسائی حسیت کے حوالے سے ترقی پسند افسانوی ادب کا ایک اہم حصہ تسلیم کی جاتی ہیں۔ دوسری خاتون افسانہ نگاروں کی طرح انہوں نے بھی عام گھریلو عورتوں کے مسائل اور ان کی سماجی محرومیوں کو ہی اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔لیکن ان کا لہجہ نہ تو عصمت کی طرح سخت ہے اور نہ ہی رشید جہاں کی طرح تلخ بلکہ نرمی وشیرینی کے سبب ہم اسے سچا اور حقیقی نسائی لب ولہجہ قرار دے سکتے ہیں۔ وہ معاشرتی اقدار کے منفی پہلوؤں پر بھی طنز کرتی ہیں اور عورتوں کے سماجی استحصال کی عکاسی بھی، لیکن ہر جگہ انہوں نے ایک توازن برقرار رکھا ہے۔ان کی تخلیقات میں پایا جانے والا یہی توازن انہیں ہم عصر خواتین افسانہ نگاروں سے ممتاز کرتا ہے۔ رضیہ سجاد ظہیر کے افسانوں کا ایک اہم وصف یہ ہے کہ وہ معاشرے میں موجود تہذیبی عناصر مثلاً رسوم ورواج، تقریبات وغیرہ سے افسانے کی تہذیبی وسماجی فضا سازی کرتی ہیں اس کے علاوہ مختلف علاقوں کی بولیوں میں جو لسانی تنوع پایا جاتا ہے وہ بھی ان کے کرداروں کی زبان وبیان میں نظر آتا ہے۔موضوعات انھوں نے زندگی سے لیے ہیں اور کردار اپنے گرد وپیش سے۔ بلاشبہ ان کا اپنا ایک نظریہ حیات ہے اور وہ اپنے افسانوں میں اس کا اظہار بھی کرتی ہیں لیکن یہ سب کچھ کسی جبر کے تحت نہیں ہوتا بلکہ انتہائی فطری طور پر کہانی کا حصہ بن کر سامنے آتا ہے۔

شکیلہ اختر نے بھی اپنی ہم عصر خواتین افسانہ نگاروں کی طرح ابتدا میں ایسے ہی افسانے لکھے جن میں موضوع تو وہی عشق ومحبت کا تھا لیکن ان افسانوں کا معاشرتی کینوس نسبتاً زیادہ وسیع ان معنوں میں کہا جاسکتا ہے کہ ان میں محض ایک متوسط مسلم گھرانہ ہی شامل نہیں ہے بلکہ اسکول وکالج اور اسپتال میں جنم لینے والے رومان کی کہانی بھی کہی گئی ہے ۔اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ گھر سے باہر کی زندگی اور اس کے مسائل کو بھی قدرے وسیع سماجی پس منظر کے حوالے سے اپنے افسانوں کا موضوع بناتی ہیں۔ یہی سبب ہے کہ ان کے یہاں عورت کا دائرۂ عمل زیادہ وسعت بھی رکھتا ہے اور تنوع بھی۔ یہ صحیح ہے کہ ان کے افسانے سماج کا ایک بڑا ویژن نہیں رکھتے لیکن جو کچھ بھی وہ پیش کرتی ہیں وہ ان کا دیکھا اور سمجھا ہوا لگتا ہے۔شکیلہ اختر کے افسانوں کے موضوعی کینوس بہت وسیع نہ سہی لیکن ان کی اثر آفرینی میں کوئی شبہ نہیں ہے۔ وہ انسانی نفسیات کے مختلف پہلوؤں کی پیشکش میں خاصے سلیقے کا ثبوت دیتی

ہیں۔ان کی زبان اوران کا اسلوب اظہار موثر بھی ہے اور دلکش بھی۔ترقی پسند افسانہ نگاروں کی صف میں ان کا ایک نمایاں مقام ہے جس کے کوئی بھی صرف نظر نہیں کر سکتا۔

صدیقہ بیگم سیوہاروی خاتون افسانہ نگاروں کی پہلی صف میں شامل ہیں جو ترقی پسند ادبی تحریک کے فوراً بعد منظر عام پر آئی۔ہم انہیں رشید جہاں کی قائم کردہ اس روایت کی توسیع قرار دے سکتے ہیں جس کا آغاز انگارے کے اس افسانے سے ہوا تھا جو رشید جہاں نے لکھا تھا۔ابتدا میں لوگوں نے صدیقہ بیگم کے افسانوں کو محض روایتی قسم کے افسانے سمجھ کر ان پر زیادہ توجہ نہیں دی لیکن یہ بے توجہی جلد ہی پسندیدگی میں بدل گئی اور ایسا اس لیے ہوا کہ ان افسانوں میں جو کیفیت پائی جاتی ہے وہ بے حد آسانی سے قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ایک اور سبب ان افسانوں کی مقبولیت کا یہ بھی ہوا کہ انہوں نے ان واقعات وحالات کو ہی اپنے افسانوں کا موضوع بنایا جو ان کے اپنے دور کے تھے۔یہ صحیح ہے کہ صدیقہ بیگم نے بہت سے ایسے افسانے لکھے جن کا تعلق عام طور پر current affairs سے تھا لیکن یہ افسانے پیش کش کے لحاظ سے محض اخباری نامہ نگار کی رپورٹنگ کی طرح نہیں تھے بلکہ اپنی ادبی وفنی حیثیت میں اچھے اور عمدہ افسانے تھے۔صدیقہ بیگم نے زندگی اور سماج سے متعلق ایسے ہی کئی موضوعات کو اپنے تخلیقی تجربات کا حصہ بنایا ہے۔وہ بلاشبہ اسلوب وتکنیک کی سطح پر کوئی قابل ذکر تجربہ نہ کر سکی ہوں لیکن ان کی کہانیوں میں زندگی کی سچی تصویریں نظر آتی ہیں۔وہ ترقی پسند ہیں لیکن اپنی نظریاتی وابستگی کو اپنے فن کی کمزوری نہیں طاقت بنا کر پیش کرتی ہیں اور یہی افسانے کے فن پر ان کی گرفت کا ثبوت ہے۔

اردو کی خاتون افسانہ نگاروں میں جیلانی بانو کا نام بھی اہمیت کا حامل ہے۔افسانہ نگاری کا ان کا سفر اس وقت شروع ہوا جب ترقی پسند تحریک اپنے آخری مراحل سے گزر رہی تھی۔یہ صحیح ہے کہ انھوں نے ترقی پسند ادیبوں کی طرح کسی مخصوص نظریاتی وابستگی کے زیر اثر افسانے اور ناول نہیں لکھے لیکن سماجی حقیقت نگاری کی اسی روایت سے انھوں بھی استفادہ کیا جو اردو افسانے کو ایک بلند معیار پر لے آئی تھی۔عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ انھوں نے عصمت چغتائی کا خاصا اثر قبول کیا ہے لیکن اس بات میں محض جزوی سچائی ہی موجود ہے۔ عصمت کے یہاں ایک خاص قسم کی سخت مزاجی پائی جاتی ہے۔ان کا اسلوب اظہار بیباکانہ اور لب ولہجہ درشت ہے جب کہ جیلانی بانو کے یہاں

ایک خاص قسم کا مزاجی ٹھراؤ بھی ہمیں دیکھنے کو ملتا ہے۔ان کے افسانوں پر جستہ جستہ نظر ڈالنے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے معمولی واقعات اور عام انسانی وابستگیوں اور علیحدگیوں کو افسانے کا موضوع بنایا ہے۔وہ کوئی بڑا فکری منظر نامہ ترتیب نہیں دیتی ہیں بلکہ زندگی کے عام موضوعات پر افسانے لکھتی ہیں۔بحیثیت مجموعی جیلانی بانو اردو کی ان معدودے چند افسانہ نگاروں میں شامل ہیں جو سماجی حقیقت نگاری کے حوالے سے کسی مخصوص ادبی یا سیاسی وسماجی نظریے کا سہارا نہیں لیتیں۔وہ انسان اور اس کی حقیقی صورت حال کو اپنے افسانوں کا موضوع بناتی ہیں۔چونکہ وہ ایک خاتون ہیں اس لیے سماج میں عورتوں کے مسائل اور ان کی نفسیاتی ومزاجی کیفیات ان کے خاص موضوعات ہیں۔ اور یہی ان کی نسائی حسیت کے فطری اظہار کا ثبوت ہے۔

مندرجہ بالا تنقیدی تجزیے سے جو بات پایۂ ثبوت کو پہنچتی ہے وہ یہ ہے کہ ترقی پسند ادبی تحریک نے ان خاتون افسانہ نگاروں کو سماجی حقیقت نگاری کے حوالے سے ایک نیا تخلیقی رویہ اختیار کرنے کے لیے آمادہ ومہمیز کیا جو نسائی حسیت کے انتہائی فطری اظہار کے ساتھ عورتوں سے متعلق اہم سماجی وصنفی مسائل سے فنی اور فکری طور پر انتہائی مربوط تھا اور ساتھ ہی فطری وحقیقی بھی۔یہ تخلیق کار خواتین تانیثیت کی علم بردار تھیں یا ان کی تخلیقات محض ان کی نسائی حسیت کا اظہار تھیں،اس بحث کو مزید آگے بڑھانے کی ضرورت ہے۔لیکن اس سلسلے کی سب سے اہم پیش رفت یہ ہونی چاہئے کہ ان خاتون افسانہ نگاروں کی تمام تر تخلیقات پھر ایک بار منظّم ومربوط طریقے سے شائع کی جائیں تاکہ مستقبل کے تحقیق کار کو ان کے ادبی وفنی مقام ومرتبے کا تجزیہ کرنے میں آسانی ہو۔شکیلہ اختر،صدیقہ بیگم سیوہاروی،رضیہ سجاد ظہیر وغیرہ کی تمام تخلیقات ہمیں ایک جگہ نہیں ملتیں۔ضرورت اس بات کی ہے کہ ان کے تمام ناول وافسانے اور دیگر تخلیقات کلیات کی شکل میں شائع کی جائیں۔

☆☆☆

کتابیات

بنیادی مآخذ:

نمبر	مصنف	کتاب	پبلیشر	اشاعت
1	رشید جہاں	عورت اور دیگر افسانے	ہاشمی بک ڈپو، لاہور	1937
2	رشید جہاں	شعلہ جوالہ	نامی پریس، لکھنؤ	1967
3	رشید جہاں	وہ اور دوسرے افسانے، ڈرامے	رشید جہاں یادگار کمیٹی، نئی دہلی	1977
4	رضیہ سجاد ظہیر	زرد گلاب	سیما پبلی کیشنز، نئی دہلی	1971
5	رضیہ سجاد ظہیر	اللہ دے بندہ لے	سیما پبلی کیشنز، نئی دہلی	1984
6	جیلانی بانو	روشنی کے مینار	نیا ادارہ، لاہور	1958
7	جیلانی بانو	پرایا گھر	اردو مرکز، حیدر آباد	1979
8	جیلانی بانو	بات پھولوں کی	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2001
9	جیلانی بانو	راستہ بند ہے	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2010
10	جیلانی بانو	نروان	مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی	1963
11	جیلانی بانو	روز کا قصہ	نفیس اکیڈمی، کراچی	1987
12	جیلانی بانو	یہ کون ہنسا	کھوج ریسرچ اینڈ پبلیکیشن، لاہور	1992
13	جیلانی بانو	سچ کے سوا	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	1997
14	جیلانی بانو	سوکھی ریت	مکتبہ دانیال، کراچی	
15	شکیلہ اختر	درپن	مکتبہ اردو، لاہور	1938
16	شکیلہ اختر	آنکھ مچولی	نیشنل انفارمیشن اینڈ پبلیکیشنز لمیٹیڈ، بمبئی	1948
17	شکیلہ اختر	ڈائن	مکتبہ دین ودانش، پٹنہ	1952
18	شکیلہ اختر	آگ اور پتھر	رام نارائن بنی پرشاد پریس، الہ آباد	
19	شکیلہ اختر	لہو کے مول	بک امپوریم، پٹنہ	1976
20	شکیلہ اختر	آخری سلام		1986
21	صدیقہ بیگم سیوہاروی	پلکوں میں آنسو	الہ آباد پبلشنگ ہاؤس	1948
22	صدیقہ بیگم سیوہاروی	دودھ اور خون	اردو گھر، علی گڑھ	1953

23	صدیقہ بیگم سیوہاروی	ہچکیاں	پربھات پبلیکیشنز، الہ آباد	1950
24	سجاد ظہیر (مرتب)	انگارے	نظامی پریس، لکھنؤ	1932
25	عصمت چغتائی	عصمت چغتائی کے سوافسانے	کتابی دنیا، دہلی	2006
26	عصمت چغتائی	کلیاں	مکتبۂ اردو، لاہور	1941
27	عصمت چغتائی	ایک بات	مکتبۂ اردو، لاہور	1946
28	عصمت چغتائی	چھوئی موئی	کتب پبلیکیشنز لمیٹیڈ، بمبئی	1952
29	عصمت چغتائی	دوہاتھ	نقوش پریس، لاہور	1966
30	عصمت چغتائی	بدن کی خوشبو	سرفراز احمد منظور پریس، لاہور	1979
31	عصمت چغتائی	چوٹیں	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	1982
32	حجاب امتیاز علی	مم خانہ اور دوسرے ہیبت ناک افسانے	پبلیشرز یونائیٹڈ، لاہور	1945
33	حجاب امتیاز علی	کونٹ الیاس کی موت اور دوسرے ہیبت ناک افسانے	دارلاشاعت، پنجاب	1935
34	مجیب احمد خان/ ڈاکٹر	گلستاں اور بھی ہیں (حجاب امتیاز علی کے افسانے)	کاک آفسیٹ پرنٹرس، دہلی	2008
35	مسز عبد القادر	صدائے جرس ودیگر افسانے	اردو بک اسٹال، لاہور	1939
36	مسز عبد القادر	لاشوں کا شہر	اردو بک اسٹال، لاہور	1932
37	حمیدہ سلطان	نیلمبر	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	1985

ثانوی ماخذ

نمبر	مصنف	کتاب	پبلیشر	اشاعت
1	صادق/ڈاکٹر	ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ (1936تا1956)	نعمانی پریس، دہلی	1981
2	امر امیر/ڈاکٹر	ترقی پسند تحریک تاریخ وتجزیہ	پرگتی پرکاشن، کلکتہ	1991
3	صغیر افراہیم/ پروفیسر	اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	2009
4	جمال نقوی	ترقی پسند تحریک، ادب اور سجاد ظہیر	ادارہ تزئین دانش، ناظم آباد	2006
5	سراج اجملی	ترقی پسند تحریک اور اردو غزل	عذرا پبلی کیشنز، دہلی	1996

نمبر	مصنف	کتاب	ناشر	سال
6	علی احمد فاطمی	ترقی پسند تحریک سفر در سفر	ادارہ نیا سفر، الہ آباد	2006
7	علی سردار جعفری	ترقی پسند تحریک کی نصف صدی	شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی	1987
8	صاحب علی/پروفیسر	ترقی پسند تحریک اور بمبئی	اردو چینل پبلیکیشنز	2010
9	محمد اشرف	ترقی پسند تحریک اور اردو فکشن	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2014
10	گوپی چند نارنگ	سجاد ظہیر ادبی خدمات اور ترقی پسند تحریک	ساہتیہ اکادمی	2007
11	خالد علوی/ ڈاکٹر	انگارے کا تاریخی پس منظر اور ترقی پسند تحریک	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	1995
12	خلیل الرحمن اعظمی	اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	1984
13	عزیز احمد	ترقی پسند ادب	چمن بک ڈپو، دہلی	
14	تنویرہ خانم	ترقی پسند تنقید	تخلیق مرکز، لاہور	
15	قمر رئیس	سجاد ظہیر: حیات و کارنامے	ساہتیہ اکادمی، دہلی	2005
16	سجاد ظہیر	مضامین سجاد ظہیر	اترپردیش اردو اکادمی، لکھنؤ	1979
17	سید سجاد ظہیر	روشنائی	آزاد کتاب گھر، دہلی	1959
18	اعجاز الرحمن	تانیثیت اور قرۃ العین حیدر کے نسوانی کردار	عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی	2010
19	عقیلہ جاوید/ ڈاکٹر	اردو ناول میں تانیثیت	شعبہ اردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان	2005
20	سیما صغیر/ ڈاکٹر	تانیثیت اور اردو ادب، روایت، مسائل اور امکانات	براون پبلی کیشنز، نئی دہلی	2018
21	شہناز نبی	فیمینزم: تاریخ و تنقید	رہروان پبلی کیشنز، کولکاتا	2012
22	مشتاق احمد وانی/ ڈاکٹر	اردو ادب میں تانیثیت	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2013
23	انور پاشا	تانیثیت اور ادب	عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی	2014
24	خالد سعید/ پروفیسر	خواتین کی تحریریں، خواتین کے متعلق تحریریں (اردو ادب کے حوالے سے)	مرکز برائے اردو زبان، ادب و ثقافت، مانو، حیدرآباد	2013
25	مرزا احمد بیگ	اردو افسانے کی روایت (1903-2009)	عالمی میڈیا، دہلی	2014
26	اشرف لون	ترقی پسند افسانے میں عورت کا تصور	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2013

27	صغرا مہدی/ پروفیسر	اردو ادب میں دہلی کی خواتین کا حصہ	اردو اکادمی، دہلی	2006
28	ظل ھما/ ڈاکتر	دہلی میں اردو افسانہ (1900تا 1947)	شاہد پبلی کیشنز، نئی دہلی	1994
29	قیام نیر/ ڈاکٹر	بہار میں اردو افسانہ نگاری(ابتدا تا حال)	دی آزاد پریس، پٹنہ	1996
30	وہاب اشرفی/ پروفیسر	بہار میں اردو افسانہ نگاری	بہار اردو اکادمی، بہار	1989
31	ہنس راج رہبر	ترقی پسند ادب: ایک جائزہ	آزاد کتاب گھر، دہلی	
32	قمر رئیس/ پروفیسر	ترقی پسند ادب کے معمار	نیا سفر پبلی کیشنز، دہلی	2006
33	نجمہ رحمانی	اردو افسانے کا سفر (جلد دوم)	عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی	2015
34	جگدیش چندر ودھاون	عصمت چغتائی: فن اور شخصیت	مہرہ آفسیٹ پریس، نئی دہلی	1996
35	جمیل اختر	وصمت چغتائی نقد کی کسوٹی پر	انٹرنیشنل اردو فاونڈیشن، نئی دہلی	2001
36	ایم سلطانہ بخش/ ڈاکٹر	عصمت چغتائی: فن اور شخصیت	ورڈویژن پبلیشرز، اسلام آباد	1992
37	ادریس احمد خان	ڈاکٹر رشید جہاں: حیات وخدمات	موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی	1996
38	شاہدہ بانو/ ڈاکٹر	ڈاکٹر رشید جہاں: حیات وکارنامے	نصرت پبلیشرز۔ لکھنو	1990
39	بالمیکی رام	شکیلہ اختر بحیثیت فکشن نگار	کتابی دنیا، دہلی	2014
40	محمد مرتضیٰ/ ڈاکٹر	اردو افسانہ میں خواتین کا حصہ	کتابی دنیا، دہلی	2015
41	قمر جمالی	نواحِ ادب	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2016
42	قمر رئیس/ پروفیسر	نیا افسانہ مسائل ومیلانات	اردو اکادمی، دہلی	2010
43	کشور ناہید	خواتین افسانہ نگار(1930سے1990تک)	سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور	1996
44	اسلم الہ آبادی/ ڈاکٹر	اردو کی نسائی شاعری(جدید شاعرات کے حوالے سے)	پہچان پبلی کیشنز، الہ آباد	2008
45	وسیمہ سلطانہ/ ڈاکٹر	نذر سجاد حیدر کی ادبی خدمات	کتابی دنیا، دہلی	2015
46	ضیاءاللہ انور	شیریں کتھا	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2016
47	طاہرہ اقبال/ ڈاکٹر	پاکستانی اردو افسانہ(سیاسی و تاریخی تناظر میں)	براون پبلی کیشنز، دہلی	2015
48	پی۔ سی۔ جوشی	انقلاب اٹھارہ سوستاون	قومی کونسل برائے فروغ اردو، دہلی	2013

49	اعجاز حسین/ ڈاکٹر	میری دنیا(خود نوشت سوانح عمری)	اسرار کریمی پریس، الہ آباد	1965
50	خواجہ عبدالمنتقم	خواتین کی اختیار کاری و صنفی مساوات	قومی کونسل برائے فروغ اردو، دہلی	2018
51	خورشید زہرا عابدی	ترقی پسند افسانے میں عورت کا تصور	جے۔آر۔آفسیٹ پرنٹرس، دہلی	1987
52	رفیہ سلطانہ/ڈاکٹر	اردو ادب میں خواتین کا حصہ	حیدر آباد	1967
53	سردار جعفری	ترقی پسند ادب	یونین پرنٹنگ پریس، علی گڑھ	1955
54	مجیب احمد خان	حجاب امتیاز علی: حیات اور ادبی کارنامے	تخلیق کار پبلیشرز، نئی دہلی	1996
55	مجیب احمد خان/ڈاکٹر	حجاب امتیاز علی: فن اور شخصیت	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2000
56	شاہد ماہلی	بیگم حمیدہ سلطان احمد (ناول نگار اور مجاہد اردو)	غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی	1999
57	ابواللیث صدیقی	آج کا اردو ادب	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	1975
58	ارتضیٰ کریم	اردو فکشن کی تنقید	تخلیق کار پبلیشرز، نئی دہلی	1996
59	وقار عظیم	داستان سے افسانے تک	طاہرہ بک ایجنسی، دہلی	1972
60	وقار عظیم	فن افسانہ نگاری	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	2015
61	وقار عظیم	نیا افسانہ	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	2009
62	شمس الرحمٰن فاروقی	افسانے کی حمایت میں	مکتبۂ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی	2006
63	رضی شہاب	افسانے کی شعریات	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	2016
64	سید احتشام حسین	اردو ادب کی تنقیدی تاریخ	قومی کونسل برائے فروغ اردو، دہلی	2011
65	مرزا حامد بیگ	افسانے کا منظر نامہ	اردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد	1983
66	گوپی چند نارنگ	جدیدیت کے بعد	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2005
67	عتیق اللہ (مرتب)	بیسویں صدی میں خواتین اردو ادب	ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2002
68	ندیم احمد	ترقی، پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت	بھارت آفسیٹ، دہلی	2002
69	شبنم آرا	تانیثیت کے مباحث اور اردو ناول	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2008
70	ترنم ریاض (مرتب)	بیسویں صدی میں خواتین کا اردو ادب	ساہتیہ اکادمی، دہلی	2004
71	انور سدید/ ڈاکٹر	اردو ادب کی مختصر تاریخ	ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2013
72	انور پاشا	ادبی تحریکات و رجحانات (جلد اول)	عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی	2014

73	انور پاشا	ادبی تحریکات ورجحانات (جلد دوم)	عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی	2014
74	ابوالکلام قاسمی	نظریاتی تنقید: مسائل ومباحث	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	2006
75	رابعہ نسیم	رومانیت: تحریک وتصورات	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2015
76	سید محمود کاظمی/ ڈاکٹر	ناول اور عوام	قومی کونسل برائے فروغ اردو، دہلی	2014
77	سید محمود کاظمی/ ڈاکٹر	راجندر سنگھ بیدی (ایک سماجی وتہذیبی مطامعہ)	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2011
78	ابوبکر عباد	ممتاز شیریں: ناقد وکہانی کار	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2006
79	زاہدہ حنا	عورت زندگی کا زنداں	تخلیق کار پبلیشرز، دہلی	2006
80	آمنہ تحسین/ ڈاکٹر	مطالعات نسواں	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2008
81	آمنہ تحسین/ ڈاکٹر	تانیثی فکر کی جہات	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2008
82	آمنہ تحسین/ ڈاکٹر	حیدرآباد میں اردو کا نسائی ادب	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2017
83	رضوانہ/ ڈاکٹر	1950 کے بعد اردو کی خواتین افسانہ نگار	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2007
84	اشفاق محمد خان/ ڈاکٹر	نزیر احمد کے ناول: تنقیدی مطالعہ	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	2000
85	سید جاوید اختر/ ڈاکٹر	اردو کی ناول نگار خواتین	بسمہ کتاب گھر، دہلی	2002
86	قرۃالعین حیدر	کار جہاں دراز	سنگ میل پبلیشرز، لاہور	2001
87	رونق جہاں بیگم/ ڈاکٹر	اردو افسانے میں حقیقت نگاری	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	2007
88	مشرف علی	جیلانی بانو کی ناول نگاری کا تنقیدی مطالعہ	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2003
89	حمیرہ سعید/ ڈاکٹر	اردو ناول میں نسائی حسیت	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2009
90	رخسانہ جمیل/ ڈاکٹر	اردو کی اہم خواتین افسانہ نگار(صوبہ بہار کے حوالے سے	ایم۔آر۔ پبلیکیشن، دہلی	2013
91	قمر رئیس اور عاشور کاظمی	ترقی پسند ادب (پچاس سالہ سفر)	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2000
92	آل احمد سرور	نئے پرانے چراغ	حالی پبلشنگ ہاؤس، دہلی	
93	اطہر پرویز	راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	1082
94	اطہر پرویز	منٹو کے نمائندہ افسانے	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	2006
95	اطہر پرویز	کرشن چندر اور ان کے افسانے	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	1986
96	صلاح الدین درویش	اردو افسانے کے جنسی رجحانات	آصف جاوید، لاہور	1999

97	انور سدید	اردو ادب کی تحریکیں	پورب اکیڈمی، اسلام آباد	2008
98	نیلم فرزانہ/ڈاکٹر	اردو ادب کو خواتین کی دین	اردو اکادمی، دہلی	1994
99	محمد اشرف/ ڈاکٹر	اردو فکشن کے ارتقا میں عصمت چغتائی کا حصہ	نصرت پبلیشرز، لکھنو	1967

رسائل:

نمبر	رسالہ	مقام اشاعت	سنہ اشاعت
1	عصمت	کراچی	1967
2	نیرنگ خیال	لاہور	1932
3	پگڈنڈی		1961
4	نقوش	لاہور	1978
5	شاعر	آگرہ	1945
6	آج کل	نئی دہلی	1994
7	آج کل	نئی دہلی	1952
8	خاتون	علی گڑھ	1904
9	سہیلی	دہلی	1915
10	النساء	حیدرآباد	1919
11	عفت	پٹنہ	1962
12	عصمت	کراچی	1950
13	عصمت	کراچی	1954
14	علی گڑھ میگزین	علی گڑھ مسلم یونیورسٹی	2001
15	اردو دنیا	دہلی	2015
16	اردو دنیا	دہلی	2016
17	فکر و تحقیق	دہلی	2013
18	فکر و تحقیق	دہلی	2016
19	ہنس	کانپور	1935
20	شاعر	ممبئی	1996
21	ادب لطیف	لاہور	1936

22	ادب لطیف	لاہور	1938
23	ادب لطیف	لاہور	1944
24	سب رس	حیدآباد	2014
25	کسوٹی جدید	بہار	2014
26	نیاادب		1941
27	سویرا	لاہور	
28	کتاب نما	دہلی	1992
29	عصری آگہی	دہلی	1992
30	ایوان اردو	دہلی	1987
31	ایوان اردو	دہلی	2019
32	ایوان اردو	دہلی	2010
33	جامعہ	دہلی	1991
34	عصری ادب	دہلی	1957
35	ایوان اردو	دہلی	2006
36	کتاب نما	دہلی	2008
37	کتاب نما	دہلی	1990
38	عصری ادب	دہلی	1957
39	معیار	لاہور	1963
40	تہذیب نسواں	لاہور	
41	شاعر	ممبئی	1969
42	آج کل	دہلی	1971
43	آج کل	دہلی	1996
44	افکار	کراچی	1961
45	نیر نگ خیال	لاہور	1931
46	نیر نگ خیال	لاہور	1924
47	نگار	لکھنو	1941
48	اوراق	لاہور	1977
49	نقوش	لاہور	1986
50	ساقی	لاہور	1970

انگریزی کتب:

1	Augurt Bell	Women in the Past, Present and Futre	NBT.ND	1976
2	Afsar Banu	Indian Women: The Changing Phase	Kilaso book, New Delhi	2003

ہندی کتب:

1	जर्मेन ग्रीयर	बधिया स्त्री	राजकमल प्रकाशन दिल्ली	2014
2	जॉन स्टुअर्ट मिल	स्त्रियों की पराधीना	राजकमल प्रकाशन दिल्ली	2013
3	साधना आर्य ,निवेदिता मेनन	नारीवादी राजनीती संघर्ष एवं मुद्दे	हिंदी माध्यम कार्यान्वय निदेशालय दिल्ली विश्वविद्यालय	2015
4	राजकिशोर अशोक भारद्वाज	मुस्लमान क्या सोचते हैं	वाणी प्रकाशन नई दिल्ली	2014
5	राजकिशोर रामध	स्त्री-पुरुष कुछ पुनर्विचार	संजय प्रकाशन	2008
6	रमणिका गुप्ता	स्त्री विमर्श	राधा पब्लिकेशन दिल्ली	2008
7	राधा कुमार	स्त्री संघर्ष का इतिहास	वाणी प्रकाशन दिल्ली	2008
8	मंजू शर्मा	नारी शोषण व मानवाधिकार	राज पब्लिशिंग हॉउस जयपुर	2008
9	दर्शन पाण्डेय	नारी अस्मिता की परख	संजय प्रकाशन दिल्ली	2004

Websites & Blogs.

http://www.urduchannel.com

http://www.newworldencyclopedia.org

https://www.stuffmomnevertoldyou.com

https://www.urdulibrary.org

https://www.Rekhta.org

https://www.colombia.edu

https://www.lib.bazmeurdu.net

https://www.urducouncil.nic.in

https://www.oudh.tripod.com

https://www.sociologyguide.com

https://www.manishchauhan.blogspot.in

https://www.merriam-webster.com/dictionary

مقالہ

ترقی پسند خواتین کے افسانوں میں نسائی حسیت کا تنقیدی تجزیہ

برائے

پی ایچ۔ڈی اردو (2019)

مقالہ نگار

محمد جابر

(اندراج نمبر:A160168)

(14-01-01-01-12)

نگراں

پروفیسر محمد نسیم الدین فریس

(ڈین، اسکول برائے السنہ، لسانیات اور ہندوستانیات وصدر، شعبۂ اردو)

شعبۂ اردو

اسکول برائے السنہ، لسانیات اور ہندوستانیات

مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، گچی باؤلی، حیدرآباد- 500032

مقالہ

ترقی پسند خواتین کے افسانوں میں نسائی حسیت کا تنقیدی تجزیہ

برائے

پی ایچ۔ڈی اردو (2019)

مقالہ نگار

محمد جابر

(اندراج نمبر: A160168)

(14-01-01-01-12)

نگراں

پروفیسر محمد نسیم الدین فریس

(ڈین، اسکول برائے السنہ، لسانیات اور ہندوستانیات وصدر، شعبۂ اردو)

شعبۂ اردو

اسکول برائے السنہ، لسانیات اور ہندوستانیات

مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، گچی باؤلی، حیدرآباد - 500032

THESIS

Taraqqi Pasand Khawateen Ke Afsanon Mein Nisaee Hissiyat Ka Tanqeedi Tajzia

Submitted in the Partial fulfillment of the requirements for the Award of the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY
In URDU (2019)

By

MOHD. JABIR

(Enrollment No: A160168)
(14-01-01-01-12)

Under the Supervision of

Prof. Mohd. Naseemuddin Farees

(Dean, School of Languages, Linguistics and Indology & Head, Dept. of Urdu)

Department of Urdu

School of Languages, Linguistics and Indology

MAULANA AZAD NATIONAL URDU UNIVERSITY

GACHIBOWLI, HYDERABAD - 500032

THESIS

Taraqqi Pasand Khawateen Ke Afsanon Mein Nisaee Hissiyat Ka Tanqeedi Tajzia

Submitted in the Partial fulfillment of the requirements for the Award of the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY
In URDU (2019)

By
MOHD. JABIR
(Enrollment No: A160168)
(14-01-01-01-12)

Under the Supervision of
Prof. Mohd. Naseemuddin Farees
(Dean, School of Languages, Linguistics and Indology & Head, Dept. of Urdu)

Department of Urdu
School of Languages, Linguistics and Indology
MAULANA AZAD NATIONAL URDU UNIVERSITY
GACHIBOWLI, HYDERABAD - 500032

کتابیات

بنیادی ماخذ:

نمبر	مصنف	کتاب	پبلیشر	اشاعت
1	رشید جہاں	عورت اور دیگر افسانے	ہاشمی بک ڈپو، لاہور	1937
2	رشید جہاں	شعلہ جوالہ	نامی پریس، لکھنؤ	1967
3	رشید جہاں	وہ اور دوسرے افسانے، ڈرامے	رشید جہاں یادگار کمیٹی، نئی دہلی	1977
4	رضیہ سجاد ظہیر	زرد گلاب	سیما پبلی کیشنز، نئی دہلی	1971
5	رضیہ سجاد ظہیر	اللہ دے بندہ لے	سیما پبلی کیشنز، نئی دہلی	1984
6	جیلانی بانو	روشنی کے مینار	نیا ادارہ، لاہور	1958
7	جیلانی بانو	پرایا گھر	اردو مرکز، حیدر آباد	1979
8	جیلانی بانو	بات پھولوں کی	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2001
9	جیلانی بانو	راستہ بند ہے	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2010
10	جیلانی بانو	نروان	مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی	1963
11	جیلانی بانو	روز کا قصہ	نفیس اکیڈمی، کراچی	1987
12	جیلانی بانو	یہ کون ہنسا	کھوج ریسرچ اینڈ پبلیکیشن، لاہور	1992
13	جیلانی بانو	سچ کے سوا	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	1997
14	جیلانی بانو	سوکھی ریت	مکتبہ دانیال، کراچی	
15	شکیلہ اختر	درپن	مکتبہ اردو، لاہور	1938
16	شکیلہ اختر	آنکھ مچولی	نیشنل انفارمیشن اینڈ پبلیکیشنز لمیٹیڈ، بمبئی	1948
17	شکیلہ اختر	ڈائن	مکتبہ دین و دانش، پٹنہ	1952
18	شکیلہ اختر	آگ اور پتھر	رام نارائن بینی پرشاد پریس، الہ آباد	
19	شکیلہ اختر	لہو کے مول	بک امپوریم، پٹنہ	1976
20	شکیلہ اختر	آخری سلام		1986
21	صدیقہ بیگم سیوہاروی	پلکوں میں آنسو	الہ آباد پبلشنگ ہاؤس	1948
22	صدیقہ بیگم سیوہاروی	دودھ اور خون	اردو گھر، علی گڑھ	1953

23	صدیقہ بیگم سیوہاروی	ہچکیاں	پربھات پبلیکیشنز، الہ آباد	1950
24	سجاد ظہیر (مرتب)	انگارے	نظامی پریس، لکھنؤ	1932
25	عصمت چغتائی	عصمت چغتائی کے سو افسانے	کتابی دنیا، دہلی	2006
26	عصمت چغتائی	کلیاں	مکتبۂ اردو، لاہور	1941
27	عصمت چغتائی	ایک بات	مکتبۂ اردو، لاہور	1946
28	عصمت چغتائی	چھوئی موئی	کتب پبلیکیشنز لمیٹیڈ، بمبئی	1952
29	عصمت چغتائی	دو ہاتھ	نقوش پریس، لاہور	1966
30	عصمت چغتائی	بدن کی خوشبو	سرفراز احمد منظور پریس، لاہور	1979
31	عصمت چغتائی	چوٹیں	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	1982
32	حجاب امتیاز علی	مم خانہ اور دوسرے ہیبت ناک افسانے	پبلیشرز یونائیٹڈ، لاہور	1945
33	حجاب امتیاز علی	کونٹ الیاس کی موت اور دوسرے ہیبت ناک افسانے	دارالاشاعت، پنجاب	1935
34	مجیب احمد خان/ ڈاکٹر	گلستاں اور بھی ہیں (حجاب امتیاز علی کے افسانے)	کاک آفسیٹ پرنٹرس، دہلی	2008
35	مسز عبدالقادر	صدائے جرس ودیگر افسانے	اردو بک اسٹال، لاہور	1939
36	مسز عبدالقادر	لاشوں کا شہر	اردو بک اسٹال، لاہور	1932
37	حمیدہ سلطان	نیلمبر	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	1985

ثانوی ماخذ

نمبر	مصنف	کتاب	پبلیشر	اشاعت
1	صادق/ڈاکٹر	ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ (1936تا1956)	نعمانی پریس، دہلی	1981
2	امر امیر/ڈاکٹر	ترقی پسند تحریک تاریخ و تجزیہ	پرگتی پرکاشن، کلکتہ	1991
3	صغیر افراہیم/ پروفیسر	اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	2009
4	جمال نقوی	ترقی پسند تحریک، ادب اور سجاد ظہیر	ادارہ تزئین دانش، ناظم آباد	2006
5	سراج اجملی	ترقی پسند تحریک اور اردو غزل	عذرا پبلی کیشنز، دہلی	1996

نمبر	مصنف	کتاب	ناشر	سال
6	علی احمد فاطمی	ترقی پسند تحریک سفر در سفر	ادارہ نیا سفر، الہ آباد	2006
7	علی سردار جعفری	ترقی پسند تحریک کی نصف صدی	شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی	1987
8	صاحب علی/پروفیسر	ترقی پسند تحریک اور بمبئی	اردو چینل پبلیکیشنز	2010
9	محمد اشرف	ترقی پسند تحریک اور اردو فکشن	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2014
10	گوپی چند نارنگ	سجاد ظہیر ادبی خدمات اور ترقی پسند تحریک	ساہتیہ اکادمی	2007
11	خالد علوی/ ڈاکٹر	انگارے کا تاریخی پس منظر اور ترقی پسند تحریک	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	1995
12	خلیل الرحمن اعظمی	اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	1984
13	عزیز احمد	ترقی پسند ادب	چمن بک ڈپو، دہلی	
14	تنویرہ خانم	ترقی پسند تنقید	تخلیق مرکز، لاہور	
15	قمر رئیس	سجاد ظہیر: حیات و کارنامے	ساہتیہ اکادمی، دہلی	2005
16	سجاد ظہیر	مضامین سجاد ظہیر	اترپردیش اردو اکادمی، لکھنؤ	1979
17	سید سجاد ظہیر	روشنائی	آزاد کتاب گھر، دہلی	1959
18	اعجاز الرحمن	تانیثیت اور قرۃ العین حیدر کے نسوانی کردار	عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی	2010
19	عقیلہ جاوید/ ڈاکٹر	اردو ناول میں تانیثیت	شعبہ اردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان	2005
20	سیما صغیر/ ڈاکٹر	تانیثیت اور اردو ادب، روایت، مسائل اور امکانات	براون پبلی کیشنز، نئی دہلی	2018
21	شہناز نبی	فیمینزم: تاریخ و تنقید	رہروان پبلی کیشنز، کولکاتا	2012
22	مشتاق احمد وانی/ ڈاکٹر	اردو ادب میں تانیثیت	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2013
23	انور پاشا	تانیثیت اور ادب	عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی	2014
24	خالد سعید/ پروفیسر	خواتین کی تحریریں، خواتین کے متعلق تحریریں(اردو ادب کے حوالے سے)	مرکز برائے اردو زبان، ادب و ثقافت، مانو، حیدر آباد	2013
25	مرزا احمد بیگ	اردو افسانے کی روایت (1903-2009)	عالمی میڈیا، دہلی	2014
26	اشرف لون	ترقی پسند افسانے میں عورت کا تصور	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2013

27	صغرا مہدی/ پروفیسر	اردو ادب میں دہلی کی خواتین کا حصہ	اردو اکادمی، دہلی	2006
28	ظل ھما/ ڈاکٹر	دہلی میں اردو افسانہ (1900 تا 1947)	شاہد پبلی کیشنز، نئی دہلی	1994
29	قیام نیر/ ڈاکٹر	بہار میں اردو افسانہ نگاری(ابتدا تا حال)	دی آزاد پریس، پٹنہ	1996
30	وہاب اشرفی/ پروفیسر	بہار میں اردو افسانہ نگاری	بہار اردو اکادمی، بہار	1989
31	ہنس راج رہبر	ترقی پسند ادب: ایک جائزہ	آزاد کتاب گھر، دہلی	
32	قمر رئیس/ پروفیسر	ترقی پسند ادب کے معمار	نیا سفر پبلی کیشنز، دہلی	2006
33	نجمہ رحمانی	اردو افسانے کا سفر (جلد دوم)	عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی	2015
34	جگدیش چندر ودھاون	عصمت چغتائی: فن اور شخصیت	مہرہ آفسیٹ پریس، نئی دہلی	1996
35	جمیل اختر	عصمت چغتائی نقد کی کسوٹی پر	انٹرنیشنل اردو فاونڈیشن، نئی دہلی	2001
36	ایم سلطانہ بخش/ ڈاکٹر	عصمت چغتائی: فن اور شخصیت	ورڈویژن پبلیشرز، اسلام آباد	1992
37	ادریس احمد خان	ڈاکٹر رشید جہاں: حیات و خدمات	موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی	1996
38	شاہدہ بانو/ ڈاکٹر	ڈاکٹر رشید جہاں: حیات و کارنامے	نصرت پبلیشرز۔ لکھنؤ	1990
39	بالمیکی رام	شکیلہ اختر بحیثیت فکشن نگار	کتابی دنیا، دہلی	2014
40	محمد مرتضیٰ/ ڈاکٹر	اردو افسانہ میں خواتین کا حصہ	کتابی دنیا، دہلی	2015
41	قمر جمالی	نواحِ ادب	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2016
42	قمر رئیس/ پروفیسر	نیا افسانہ مسائل و میلانات	اردو اکادمی، دہلی	2010
43	کشور ناہید	خواتین افسانہ نگار(1930 سے 1990 تک)	سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور	1996
44	اسلم الہ آبادی/ ڈاکٹر	اردو کی نسائی شاعری(جدید شاعرات کے حوالے سے)	پہچان پبلی کیشنز، الہ آباد	2008
45	وسیمہ سلطانہ/ ڈاکٹر	نذر سجاد حیدر کی ادبی خدمات	کتابی دنیا، دہلی	2015
46	ضیاءاللہ انور	شیریں کتھا	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2016
47	طاہرہ اقبال/ ڈاکٹر	پاکستانی اردو افسانہ(سیاسی و تاریخی تناظر میں)	براون پبلی کیشنز، دہلی	2015
48	پی۔ سی۔ جوشی	انقلاب اٹھارہ سو ستاون	قومی کونسل برائے فروغ اردو، دہلی	2013

49	اعجاز حسین/ ڈاکٹر	میری دنیا(خود نوشت سوانح عمری)	اسرار کریمی پریس،الہ آباد	1965
50	خواجہ عبدالمنتقم	خواتین کی اختیار کاری وصنفی مساوات	قومی کونسل برائے فروغ اردو، دہلی	2018
51	خورشید زہرا عابدی	ترقی پسند افسانے میں عورت کا تصور	جے۔آر۔آفسیٹ پرنٹرس، دہلی	1987
52	رفیہ سلطانہ/ڈاکٹر	اردو ادب میں خواتین کا حصہ	حیدرآباد	1967
53	سردار جعفری	ترقی پسند ادب	یونین پرنٹنگ پریس، علی گڑھ	1955
54	مجیب احمد خان	حجاب امتیاز علی: حیات اور ادبی کارنامے	تخلیق کار پبلیشرز، نئی دہلی	1996
55	مجیب احمد خان/ڈاکٹر	حجاب امتیاز علی: فن اور شخصیت	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2000
56	شاہد ماہلی	بیگم حمیدہ سلطان احمد(ناول نگار اور مجاہد اردو)	غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی	1999
57	ابواللیث صدیقی	آج کا اردو ادب	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	1975
58	ارتضیٰ کریم	اردو فکشن کی تنقید	تخلیق کار پبلیشرز، نئی دہلی	1996
59	وقار عظیم	داستان سے افسانے تک	طاہرہ بک ایجنسی، دہلی	1972
60	وقار عظیم	فن افسانہ نگاری	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	2015
61	وقار عظیم	نیا افسانہ	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	2009
62	شمس الرحمٰن فاروقی	افسانے کی حمایت میں	مکتبۂ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی	2006
63	رضی شہاب	افسانے کی شعریات	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	2016
64	سید احتشام حسین	اردو ادب کی تنقیدی تاریخ	قومی کونسل برائے فروغ اردو، دہلی	2011
65	مرزا حامد بیگ	افسانے کا منظر نامہ	اردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد	1983
66	گوپی چند نارنگ	جدیدیت کے بعد	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2005
67	عتیق اللہ(مرتب)	بیسویں صدی میں خواتین اردو ادب	ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2002
68	ندیم احمد	ترقی، پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت	بھارت آفسیٹ، دہلی	2002
69	شبنم آرا	تانیثیت کے مباحث اور اردو ناول	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2008
70	ترنم ریاض(مرتب)	بیسویں صدی میں خواتین کا اردو ادب	ساہتیہ اکادمی، دہلی	2004
71	انور سدید/ ڈاکٹر	اردو ادب کی مختصر تاریخ	ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2013
72	انور پاشا	ادبی تحریکات ورجحانات(جلد اول)	عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی	2014

73	انور پاشا	ادبی تحریکات ورجحانات (جلد دوم)	عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی	2014
74	ابوالکلام قاسمی	نظریاتی تنقید: مسائل ومباحث	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	2006
75	رابعہ نسیم	رومانیت: تحریک وتصورات	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2015
76	سید محمود کاظمی/ ڈاکٹر	ناول اور عوام	قومی کونسل برائے فروغ اردو، دہلی	2014
77	سید محمود کاظمی/ ڈاکٹر	راجندر سنگھ بیدی (ایک سماجی وتہذیبی مطامعہ)	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2011
78	ابو بکر عباد	ممتاز شیریں: ناقد وکہانی کار	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2006
79	زاہدہ حنا	عورت زندگی کا زنداں	تخلیق کار پبلیشرز، دہلی	2006
80	آمنہ تحسین/ ڈاکٹر	مطالعات نسواں	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2008
81	آمنہ تحسین/ ڈاکٹر	تانیثی فکر کی جہات	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2008
82	آمنہ تحسین/ ڈاکٹر	حیدرآباد میں اردو کا نسائی ادب	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2017
83	رضوانہ/ ڈاکٹر	1950 کے بعد اردو کی خواتین افسانہ نگار	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2007
84	اشفاق محمد خان/ ڈاکٹر	نزیر احمد کے ناول: تنقیدی مطالعہ	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	2000
85	سید جاوید اختر/ ڈاکٹر	اردو کی ناول نگار خواتین	بسمہ کتاب گھر، دہلی	2002
86	قرۃالعین حیدر	کار جہاں دراز	سنگ میل پبلیشرز، لاہور	2001
87	رونق جہاں بیگم/ ڈاکٹر	اردو افسانے میں حقیقت نگاری	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	2007
88	مشرف علی	جیلانی بانو کی ناول نگاری کا تنقیدی مطالعہ	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2003
89	حمیرہ سعید/ ڈاکٹر	اردو ناول میں نسائی حسیت	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2009
90	رخسانہ جمیل/ ڈاکٹر	اردو کی اہم خواتین افسانہ نگار(صوبہ بہار کے حوالے سے	ایم۔آر۔پبلیکیشن، دہلی	2013
91	قمر رئیس اور عاشور کاظمی	ترقی پسند ادب (پچاس سالہ سفر)	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2000
92	آل احمد سرور	نئے پرانے چراغ	حالی پبلشنگ ہاؤس، دہلی	
93	اطہر پرویز	راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	1082
94	اطہر پرویز	منٹو کے نمائندہ افسانے	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	2006
95	اطہر پرویز	کرشن چندر اور ان کے افسانے	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	1986
96	صلاح الدین درویش	اردو افسانے کے جنسی رجحانات	آصف جاوید، لاہور	1999

97	انورسدید	اردوادب کی تحریکیں	پورب اکیڈمی،اسلام آباد	2008
98	نیلم فرزانہ/ڈاکٹر	اردوادب کوخواتین کی دین	اردواکادمی،دہلی	1994
99	محمداشرف/ ڈاکٹر	اردو فکشن کے ارتقامیں عصمت چغتائی کاحصہ	نصرت پبلیشرز،لکھنو	1967

رسائل:

نمبر	رسالہ	مقام اشاعت	سنہ اشاعت
1	عصمت	کراچی	1967
2	نیرنگ خیال	لاہور	1932
3	پگڈنڈی		1961
4	نقوش	لاہور	1978
5	شاعر	آگرہ	1945
6	آج کل	نئی دہلی	1994
7	آج کل	نئی دہلی	1952
8	خاتون	علی گڑھ	1904
9	سہیلی	دہلی	1915
10	النساء	حیدرآباد	1919
11	عفت	پٹنہ	1962
12	عصمت	کراچی	1950
13	عصمت	کراچی	1954
14	علی گڑھ میگزین	علی گڑھ مسلم یونیورسٹی	2001
15	اردودنیا	دہلی	2015
16	اردودنیا	دہلی	2016
17	فکروتحقیق	دہلی	2013
18	فکروتحقیق	دہلی	2016
19	ہنس	کانپور	1935
20	شاعر	ممبئی	1996
21	ادب لطیف	لاہور	1936

22 ادب لطیف	لاہور	1938
23 ادب لطیف	لاہور	1944
24 سب رس	حیدآباد	2014
25 کسوٹی جدید	بہار	2014
26 نیاادب		1941
27 سویرا	لاہور	
28 کتاب نما	دہلی	1992
29 عصری آگہی	دہلی	1992
30 ایوان اردو	دہلی	1987
31 ایوان اردو	دہلی	2019
32 ایوان اردو	دہلی	2010
33 جامعہ	دہلی	1991
34 عصری ادب	دہلی	1957
35 ایوان اردو	دہلی	2006
36 کتاب نما	دہلی	2008
37 کتاب نما	دہلی	1990
38 عصری ادب	دہلی	1957
39 معیار	لاہور	1963
40 تہذیب نسواں	لاہور	
41 شاعر	ممبئی	1969
42 آج کل	دہلی	1971
43 آج کل	دہلی	1996
44 افکار	کراچی	1961
45 نیرنگ خیال	لاہور	1931
46 نیرنگ خیال	لاہور	1924
47 نگار	لکھنو	1941
48 اوراق	لاہور	1977
49 نقوش	لاہور	1986
50 ساقی	لاہور	1970

انگریزی کتب:

1	Augurt Bell	Women in the Past, Present and Futre	NBT.ND	1976
2	Afsar Banu	Indian Women: The Changing Phase	Kilaso book, New Delhi	2003

ہندی کتب:

1	जर्मेन ग्रीयर	बधिया स्त्री	राजकमल प्रकाशन दिल्ली	2014
2	जॉन स्टुअर्ट मिल	स्त्रियों की पराधीना	राजकमल प्रकाशन दिल्ली	2013
3	साधना आर्य ,निवेदिता मेनन	नारीवादी राजनीती संघर्ष एवं मुद्दे	हिंदी माध्यम कार्यान्वय निदेशालय दिल्ली विश्वविद्यालय	2015
4	राजकिशोर अशोक भारद्वाज	मुस्लमान क्या सोचते हैं	वाणी प्रकाशन नई दिल्ली	2014
5	राजकिशोर रामध	स्त्री-पुरुष कुछ पुनर्विचार	संजय प्रकाशन	2008
6	रमणिका गुप्ता	स्त्री विमर्श	राधा पब्लिकेशन दिल्ली	2008
7	राधा कुमार	स्त्री संघर्ष का इतिहास	वाणी प्रकाशन दिल्ली	2008
8	मंजू शर्मा	नारी शोषण व मानवाधिकार	राज पब्लिशिंग हॉउस जयपुर	2008
9	दर्शन पाण्डेय	नारी अस्मिता की परख	संजय प्रकाशन दिल्ली	2004

Websites & Blogs.

http://www.urduchannel.com

http://www.newworldencyclopedia.org

https://www.stuffmomnevertoldyou.com

https://www.urdulibrary.org

https://www.Rekhta.org

https://www.colombia.edu

https://www.lib.bazmeurdu.net

https://www.urducouncil.nic.in

https://www.oudh.tripod.com

https://www.sociologyguide.com

https://www.manishchauhan.blogspot.in

https://www.merriam-webster.com/dictionary